SEMİH GÜMÜŞ

ROMAN KİTABI



ELEŞTİRİ

CAN

SEMİH GÜMÜŞ

ROMAN

KİTABI

ELEŞTRİ

Can Yayınları 1960
© 2011, Can Sanat Yayınları Ltd. Şti.
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.
1. basım: Adam Yayıncılık, 1991
Can Yayınları'nda 1. Basım: Mart 2011
Yayına hazırlayan: Faruk Duman
Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design Kapak resmi: © iStockphoto.com
CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM, DAĞITIM, TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No. 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
www.canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com

Semih Gümüş'ün Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:

Başkaldırı ve Roman, 2008
Eleştirinin Sis Çanı, 2008
Kara Anlatı Yazarı Vüs'at O. Bener, 2008
Öykünün Bahçesi, 2008
Yazarın Yalnızlık Burcu, 2008
Modernizm ve Postmodernizm, 2010
Öykünün Kedi Gözü, 2010

SEMİH GÜMÜŞ, 1956'da Ankara'da doğdu. 1971'de Ankara Fen Lisesi'ne girdi, 1981'de Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni bitirdi. İlk yazısı aynı yıl *Yazko Edebiyat* dergisinde yayımlandı. 1981-1985 yılları arasında *Yarın* dergisinin, 1995-2005 yılları arasında *Adam Öykü* dergisinin genel yayın yönetmenliğini yaptı. 2006 Aralık ayında *Notos* dergisini çıkardı ve şimdilerde bu derginin genel yayın yönetmenliğini yürütüyor. Kendine özgü çözümleyici bir eleştiri anlayışına sahip olan Semih Gümüş'ün 1991'de *Roman Kitabı*, 1994'te *Kara Anlatı Yazarı*, *Karşılıksız Yazılar, Yazının ve Tarihin Bilinci*, 1996'da Cevdet Kudret Eleştiri Ödülü'nü de alan *Başkaldırı ve Roman*, 1999'da *Öykünün Bahçesi*, 2002'de *Puslu Ada*, 2003'te *Yazının Sarkacı Roman*, 2005'te *Yazarın Yalnızlık Burcu*, 2007'de *Eleştirinin Sis Çanı*, 2010'da *Modernizm ve Postmodernizm* ile *Öykünün Kedi Gözü* adlı kitapları yayımlandı.

“Karanlık uçurumların iyice doldurulması, işte aradığımız durum.”

FYODOR DOSTOYEVSKİ

Yazının Zoru ve Bir Eleştiri Arayışı

(Önsöz)

Yazmak, bütün öbür anlamlarının ötesinde, yazma eylemini yaşayan insanın, ilkin kendini var etme biçimi olmalı.

– İnsan niçin yazar (ve yaşar)?

Kıyasıya yaşamanın pek çok yolu varken.

Belki insanın iç dünyasıyla yaşamayı seçmesi yüzünden –ya da yaşananların nedenleri parantez içine alındığı için– . İç dünyasını acıtacağını önceden kestiremeden.

Günahlarından arınmanın bir biçimi olarak belki de; böylece yeni bir günah işlemeye kalkışarak...

Nasıl bir çekim gücüdür, insanı yazmak ve yazmak zorunda bırakan?

Lawrence Durrel haklı olabilir: “Aptalca bir soru”! Gelin görün ki, zekice yanıtlamaktan da alamıyor kendini: “Kendimi kollamak için.”

Arkadaşları kendini daha çok sevsin diye yazdığını söyleyen G. García Márquez’in durumu ondan farklı mı acaba? İçtenlikle konuşur Márquez, hiç kuşkumuz olmasın; üstelik ünlendikten sonra eski dostlukların kopmaz bağlarını, paylaşılmış bir geçmişe duyulan özlemle, apayrı bir yerde tutmaya başlamıştır. *Yüzyıllık Yalnızlık*’tan sonra edindiği yeni dostlarının sevgisini çoktan kazanmıştır o.

Milan Kundera’nınki ise, sanırım atak bir kendini gösterme biçimi ve özseverliğin dışavurumudur. “Kimsenin söylemediğini söyleyerek, herkese karşı çıkmak” istiyor o. “O halde, yazmak da, işte bu karşı çıkma zevki; herkese karşı bir başına olma mutluluğu; düşmanları kışkırtma, dostları da tedirgin etme sevincidir.”

Michel Butor tutumunu dinginlikle açıklıyor. Onun için yazmak, “Bizi dört bir yandan saran, neredeyse kudurmuş bir dünyada, ayakta kalabilmemiz, yaşamımızı ussal bir biçimde sürdürebilmemiz için, olağanüstü bir yoldur.” Onun şu sözleriyle gittikçe bütünleştiğimi de fark ediyorum bu arada: “Satmak için değil, yaşamımın birliğini sağlamak için yazıyorum – yazı benim belkemiğimdir.”

Çağdaş dünyanın yanıltıcı, acımasız, ürkünç görünümü karşısında yazının cesaret veren gizilgücüne sığınmak, kendi varoluşumun bilgisini edinmek, roman sanatının insanın iç dünyasını arındıran sorularıyla iç içe yaşamak – bunlar da benim *sessizliğimin* anlamları işte.

* * *

Roman sanatının çağdaş dünyanın öğütücü yanları karşısında sürgit öldürülegelmekte oluşu, doğrusu, inandırıcılığını yitirmiş savların hâlâ ikide bir ortaya atılışına dayanıyor. Romanın yok olup gideceğini bekleyenler, yaşlanıyorlar; oysa roman sanatına herkesin öyle gereksinimi var ki.

Kaldı ki, tanımlanabilir bir roman var mıdır? Herhalde bir olgunun yadsınabilmesi için, ilkin onun adamakıllı belirlenmesi gerekir.

Yaratım ve okuma edimlerinin paylaştıkları bir sürecin eşit haklı bileşeni olarak almayı başarabilirsek eğer, ondan umudunu kesmiş olanlara da bambaşka görünebilir roman. Bu etkinliği gösterebilen romanın ölmesi ise, –en azından bizim görebileceğimiz bir erim içinde– olanaksızdır.

Romanın asıl sorunu, insanın iç dünyasında yaşananlar.

Demek ki bugün yazınsal eleştiri, romanın üstüne eğilirken, yaşadığımız dünyanın altüst oluşları ortasında, çağdaş bireyin de yeni duyarlıklar içinde değişmekte ve kendini yenilemekte olduğunu göz önüne alacaktır. Değil mi ki roman yeni bir gerçekliği kuşatmaktadır, eleştiri de kendini ona göre yenilemelidir.

Yeni bir eleştiri ve yeni bir roman, sonsuza değen bir sarmal içinde, birbirlerini üretip çoğaltarak ilerliyorlar.

Eleştiri, roman sanatının sırdaşıdır (bu yüzden ne yargılamaya, ne de yönergeler vermeye kalkışır): Romanın biçimsel örgenlerine sokuldukça anlamını da katlarına ayıracak, anlatının düzlemlerini çözerken, kendini de anlamlandıran bir düzey kuracaktır. Terry Eagleton, “Eleştirinin görevi yapıtın bir yorumunu vermek değil, onun sessizliklerini konuşturmaktır,” diyor. Jean-Paul Sartre ise, Eagleton’dan önce gelir bu yenilikçi değerlendirme anlayışına. Sartre, “Okuyucunun yarattığı sessizlik bir *nesnedir,*” diye saptıyor bu eleştiri kavrayışını ve gene çarpıcı bir biçimde çözüyor: “Ve bu nesnenin içinde daha başka sessizlikler vardır; yazarın söylemediği şeylerdir bunlar.”

Eleştirinin burcunda paylaşılır bu sessizlikler. Orada herkes farkına varır ki, ne roman ne de eleştiri kavramları dural kategorileri imlerler.

Estetik ölçütleri esnek bir yaklaşımın, yeni bir eleştiri için neredeyse bir önkoşul yerine geçeceğini düşünüyorum. Bu esneklik bazen eleştiriden yana bükülmeye de yol açabilir. Eleştirel yazı, yazarının istemleri ve taşıdığı ilkelerin katılığı karşısına kendi özgül direnişini çıkarabilir. Nesnesiyle, yani romanın yazınsal gerçekliğiyle bütünleşmiş olur o anda.

Yazınsal yazının gücünün yazarı zorladığı, hatta bazen eline geçirdiği anlarda, yazı kendi iç sağlamlığına güven duymanın sevincini yaşarken, yazar da yazının eline geçmenin coşkusuyla ilginç serüvenlere kapılabilir. Jean Genet, *Giacometti'nin Atölyesi* adlı denemesinde Giacometti'nin sanatıyla kendi yazısı arasında olağanüstü bir özdeşlik kurarken (tabii böyle yaptığını söylemeden), kendisi de ortaya çıkan metne tuhaf bir hayranlıkla bağlanmaktadır sanki. Yazarının bazen elinde olmaksızın yaşadığı bu esrikliğin bir örneği olan *Borges ve Ben*'de ise, Jorge Luis Borges'i anlatan yazarın kendisi değil, yazının kendisidir artık. Albert Camus de *Sisifos Söyleni*'nde, içindeki ateşleri tutuşturan bir yazı üretir. Selim İleri'nin nasıl bir tutkuyla yazdığını onun okurları bilir en azından. Yazınsal yazıya sonsuz bir saygının ürünü olan uzun denemeleri içinde, kendi edasını en çok yakıştırdığı kitabı *O Yakamoz Söner*'dir herhalde. Enis Batur ise, "Türk edebiyatında, kendisini yazıyla bu denli özdeşleştirmiş çok az şair ve yazar olduğunu düşünüyorum," derken bile, –tabii bugüne dek yazdıklarını okumuş olan okuruna– böbürlendiği duygusunu estirmez doğrusu. O da *Kediler Krallara Bakabilir*'deki denemeleriyle, kendi biçemiyle en çok bütünleştiği anın kesitini verir.

Söz açtığım konunun ardında sanırım bir boşluk bırakarak buraya geldim: Yazınsal denemenin bağlamı içinde anılabilecek örneklerdi yukarıda adlarını andıklarım. Eleştirinin düzlemine taşındığımızda, kendini daha çabuk ele veren bir yazıyla karşılaşmış oluyoruz. Yazınsal bir yazı olduğu besbelli bu tür eleştirinin; yazınsal söylemin alanını seçmedikçe, etkili olamayacağı da baştan söylenebilir.

Eleştiri yazısı, yazarının ayırt edici dilini, biçemini, hatta düşünsel kurgusunu taşımalıdır; öyle ki, okuru "güzel" bir yazı okuduğunun *da* farkında olsun. Yoksa kurmacanın gücü karşısına daha baştan yenik çıkacak demektir. Ondan sonra, ancak bir asalak olarak romanın yanında yer alabilir.

Elias Canetti de, "Bir yazar ya *özgündür* ya da yazar değildir," derken, yazınsal bir yazının içinden sesleniyor: "Yazar, derin ve yalın bir biçimde, bizim onun kötü alışkanlığı diye adlandırdığımız yazı aracılığıyla özgün olur. O denli özgündür ki, kendisinin böyle olduğunun bilincine varmaz bile." Canetti'nin bir varoluş biçimine dönüştürdüğü yazınsal inandırıcılığını ve hümanizmini *Roman Kitabı*'nın kokusuna sindirmeye çalıştığımı da bu arada belirtmem gerekir.

Eleştiri, yazarı değiştirecek etkinliğe ulaşabilir, yani yaratım surecine karışabilir mi? Böyle bir amaç güden, sanırım baştan yitirmiş demektir. “Doğru”ları göstermek için üretilen bir eleştiri yazısını hoş karşılamak pek güç olur. Eleştiri, o kendisinin bile farkında olmadığı özgün yaklaşımlarını nesnesi karşısında sınar fakat hiçbir zaman ele aldığı romanları sınamaya kalkışmaz.

Eleştiri, yazınsal yazı ile dizgesel düşüncenin kırılma noktasında kimlik kazanır.

Terry Eagleton, eleştirel yorumlamaya da kendince bir değer biçtiği şu sözlerinde, “Aslında bir yapıtın aynı zamanda bir yeniden yazımı olmayan okunuşu yoktur,” derken, çoğul (eleştirel) okumanın etkin bir yazınsal çaba olduğunu belirtmiş oluyor. Hatta kendini çok kolay ele verdiği izlenimini uyandıran romanlar bile, okuma ediminin çıkış noktasına ve yöneldiği açıya göre, farklı ya da karşıt yorumlara temel olacak çözümleme düzeylerine yol açabilirler. Anlatı düzlemini yatay bir değerlendirmeyle kuşatan eleştiri, çözümleme düzeyleri arasında dikey bir irdelemeye de zorunluluk duyar. Bu derinliğine ve çözümleyici okuma etkinliğini her “iyi roman” bekler; dahası, onsuz yalnızlaşır. Eleştiri ancak bir romanın yatay ve dikey düzlemlerinin anlam, biçim ve dil çözümlemelerini gerçekleştirdiğinde çağdaş ve yeni sayılabilir. Yoksa örneği pek çoğalmış olan yalınkat “kitap tanıtma” yazılarının süreği olmanın ötesine geçemez. Adalet Ağaoğlu’nun *Hayır...* romanını eleştirel okumanın süzgecinden geçirmemiş bir eleştiri, bir “Hayır... yazısı” olarak düşünülemez bile. Ya da Yaşar Kemal’in romanı yalnızca geçmişin değerlerinin bugüne ve geleceğe baskın tutulması olarak değerlendirildiğinde, eleştirel bir yaklaşımdan henüz söz edilemeyecektir.

Öte yandan, çözümleyici eleştiri düzeyindeki düşünsel bir çalışmanın kendine uygun bir nesneye zorunlu olduğu da atlanamayacak bir sorun olarak beliriyor. Yazınsal okuma edimi, yazınsallığı kuşkulu yapıt karşısında ne yapacaktır? Bu durumda eleştirel okumanın düzeyi ister istemez değişir. Sözgelimi Kemal Tahir romanının yenilikçi eleştiri tutumuyla büyük ölçüde çözümlenemez bir yapısı vardır. Kemal Tahir’in romanları ne art-alanlar açar, ne yan-anlamlar üretir, ne de okuma düzlemlerini çoğaltan bir biçimsel yapıdadır. Kısacası, çözümleyici eleştiri çabasını tüketmek için bire birdir bazı romanlar.

Kötü eleştiri iyi romanı kovamaz ama kötü roman iyi eleştiriyi pekâlâ kovabilir!

Ya kötü eleştiri iyi eleştiriyi?

Eleştirel düşünceyi ucuzlatan kolaycı eleştiri, kendisi yazınsal bir değer üretemediği gibi, yazınsal değeri kuşkulu romanları öne çıkarmak için epeyce uğraşıyor. Birbirini kollamanın kendine açtığı sayfalarda, edebiyatın içine sızmanın yollarını bulmakta güçlük de çekmiyor.

Yazınsal eleştiri ve anlatının *kitsch*'lerine karşı roman sanatının içkin değerlerini korumanın önemi şimdi çok daha artmış durumda.

Kitsch tutumu, *kitsch* davranışı... *kitsch-eleştirmen*'in *kitsch* gereksinimi: kendi benzerlerini güzel göstermek için ayna tutup, kendi güzelinde kendini bulma çaresizliği.[1]

Kötü eleştirinin egemenliğini sürgit beslediği, yaşam alanına dönüştüğü için, "kitap tanıtma" yazısı da güvenilirliğini yitirmiş oldu. Yaşamı boyunca binlerce kitap tanıtma yazısı yazmış olan Hermann Hesse'in okumanın yaygınlaşmasına yaptığı katkıyı da, eleştirinin yazınsal onurunu önemsemeyen kitsch-eleştirmenler nasıl olsa umursamıyor.

Eleştirinin coğrafyası içinde kendince bir yer tutmuş olan kötü eleştiri, iyi eleştiriyi bu coğrafyanın kıyısına köşesine itmeye çalışıyorsa da, kendi bildiğiyle kendini sınırlayan çabaları aşamıyor. Kalabalığın bir türlü ağırlık koyamayışının çaresizliğini yaşıyor. İyi eleştiri, çevresindeki sınırlayıcı etkenlere karşın, roman sanatının hep odak noktasında bulunan yerini bugün de koruyor.

Yazınsal yaratım biçimleri ve kurmaca anlatı sürekli bir değişim içinde. Eleştiri de bu sürece koşut bir yenilenmeyi kendi özgül koşulları içinde karşılıyor. Tabii bu değişim yazının suskunluğuyla atbaşı gitmiyor. Gelgitler içinde, gün geliyor, insanın kendine yetmezliği baş gösteriyor. Şimdi olgunluk düzeyine başkaldıran bir iç devinim çıkıveriyor ortaya. Ağrıyan bir yerleri kendine getiriyor insanı, iyileştirmeye zorluyor. Bu zora kulak vermeyi bir an savsaklamadan düşünsel değişiminizi tamamlamaya çalışacak, yazınsal eleştirinin pusulasını dışındaki çekim alanlarından yalıtlamanın yollarını bulacaksınız.

Gaston Bachelard, "kendinde tartışılmamış konuları yıkmaya" ve "kolay deneylerle bağlantı içinde kurulmuş zihinsel alışkanlıkların katılığından kaçmaya" çağırıyor insanı hem de yüreklendirerek.

İnsanın kendi kazanılmış kimliğini zorlamasından daha sancı verici bir durum olabilir mi?

Hem bu çağrıya kulak vereceksiniz, hem de iç rahatlığınızı sarsılmadan koruyacaksınız... Bachelard'ın eleştirel aklını edinmek, kendi kimliğini

büsbütün yitirme ve hiçleşip kalma olasılığına karşı koruyucu bir kalkan yerine geçebilir.

Tabii sağduyu ve düşünsel kuşkuculuğun eşliğinde; başkalarından edinilmiş düşüncelerle olan bağlarımızı kopararak.

Bachelard burada, "Gerçekte bilimsel nesnellik," diye uyararak, sorgulayıcı akla gönderiyor: "Dolaysız nesneyle ilişkiyi kestiğimizde, ilk seçimin çekiciliğini yok saydığımızda, ilk gözlemden doğan düşünceleri durdurduğumuzda ve çeldiğimizde olasıdır. Gereğince doğrulanmamış her nesnellik, nesneyle ilk ilişkimizi yalanlar."

Bu sözlerle bir düşünme yöntemi öğütlenmiyor yalnızca; doğru dürüst bir birey olmanın da yolu gösteriliyor!

Geçmişte yazdığım bazı yazılar geliyor aklıma; roman sanatının bugününe de tortularını bırakan yenilikçi yönelimleri "tüketişim"... Hiçbir zaman bütünüyle değil ama büyük ölçüde, tükettiklerimi bir kıyıya bırakıp ellerimle denizi üstlerine çektiğimi sandığımda, "bilimsel nesnelliğim"den kuşku duyabilir miydim hiç ya da verdiğim o ilk yargının doğruluğundan?

Yeni bir düşüncenin kıvılcımını aldığımda, yazılarımı kendimden de dışlaştırmayı sonradan öğrenecektim.

Eleştirel tutumumun nesnesiyle *ilk* ilişkisini yalanlamayı başarabildiğim bir düzeyi yakaladığımda, herhangi bir *şeyi*, bir roman akımını ya da yazınsal bir yönsemi bütüncü bir alışla doğrulamak ya da yanlışlamak zorunda olmadığımın farkına vardığımda, yenilikçi roman anlayışlarıyla düşünsel ve etik yakınlıklar içine düşmüş bulunuyordum artık.

Asıl sorunum öteden beri Marksçılıktı... Düşünsel dünyasını Marksçılığın biçimlendirdiği bir insanın yazınsal eleştiri etkinliği de bu köktenci düşünce biçiminin izlerini taşıyacaktı kuşkusuz.

Geçirdiği büyük sarsıntıdan sonra şimdi, Marksçılığın geçerliliğini tartışanların yanı sıra, bir de onun yenilenip yenilenemeyeceği ikircimini çözmeye çalışanlar vardı. Bütün yaşamını Marksçı düşünce dizgesinin belirlediği bir insan olarak, doğrusu Marksçılık ile aramda, kendime özgü bir ilişki biçimi belirleme zorunuyla karşı karşıya gelmiştim.

Ne "bilimsel" ölçütler kullanarak, ne de sağgörülü bir yaklaşımla yetinerek bu süreç kolaylaştırılabilirdi. Bir yenilenme olacaksa eğer, geçmişin kalıtının eleştirel aklın istemiyle değerlendirilmesi sonucu olacaktı besbelli.

Marksçı düşüncenin yenilenip yenilenemeyeceği sorusunu gene eskil bir belleğin ürettiğini düşünüyorum; sonra da, bu sorunun gene geleneksel

düşünme biçiminin süreği olduğunu. Yenilenecek olan nedir ki? Marksçılığın bütüncü bir düşünce dizgesi ve şaşmaz bir bilim olduğunu öne sürenler onun ardıllarıydı; böyle bilinmesinde Marx'ın bir kusuru yoktu ki düşüncelerinin yenilenmesine izin versin o!

Marx'ın kendisi ne bütüncü bir kuram olarak görmüştü yapıtını ne de böyle bir kuramın kurucusu olarak *saltık bilgi* kategorileri yaratmıştı. Herhalde Engels'in, ölümünden sonra Marx'a mal ettikleri, sonra gelenlerin Marx'ın yapıtını putlaştırmalarına yol açmıştı. Aklın yerini iman, bilginin yerini inanç almıştı.

Oysaki sorun çok daha yalın biçimde alınabilirdi, şimdi çok yıllar sonra anlaşılabilmiş olsa da. Engels'in, çok benzer sözcüklerle Marx'ın mezarı başındaki ünlü konuşmasında söylediklerini daha sonra Lenin, N.A. Nekrasov'un şiirinden alıp Engels'in ölümü üstüne söyleyecekti:

Bir zekâ meşalesidir bu sönen,
Bir koca yürek ki artık çarpmıyor!

Karl Marx: Bir koca yürek ve bir zekâ meşalesi. Bütün yapıtı, gerçekten de onun her şeyden önce büyük bir bilgi deposu, çalışma istemi, kavrayış yeteneği ve insansever olduğunu tanıtlıyor.

Marx'ın yapıtlarını yenilemek, doğrusu saçma oluşunun yanı sıra (çünkü bu durumda artık Marx'ın yapıtı'ndan söz edilemeyecektir), önünde sonunda dogmacılığın yeni bir biçimine izdüşecek olan, gene sonuçsuz bir çaba olarak kalacaktır.

Değil mi ki *yenilenmiş* bir Marx aranıyor, hiç kuşkumuz olmasın ki, orada Marksçılık adına yeni bir tinsel bağlanma, yeni bir "düşünce ve davranış kılavuzu" örgütlenmektedir.

Kant ya da Hegel'in düşüncelerinin yenilenmeye kalkışılması bir tür çılgınlık olmaz mıydı? Rosa Luxemburg, Gramsci, Althusser ya da Sartre'ın bütün yazılarını gözden geçirip yenilemeye çalışmak da tuhaf bir çaba olurdu herhalde. Politik yararcılığın kaba bir biçimi ya da.

Yazınsal eleştiri çalışmalarım içinde György Lukacs'ı da hâlâ tüketmiş değilim. Anıtsal yapıtına karşın ortaya koyduğu *statükocu* tutumu, yenilikçi romanı neredeyse hiçe sayan dogmacılığı, kuram tapıncını güçlendiren roman anlayışı karşısında, ondan öğrendiklerimi de temize çektim sonunda –ama atmadım–.

Marx'ın *düşünce biçimi*, roman sanatına olan bağlılığımı ve eleştiri anlayışımı besleyen kaynaklar arasında şimdi de önemli bir yer tutuyor. Marx'ı, *Marksçılık* yanılsamasından kurtarıp özgürleştirmek, onun

düşünceleriyle çok daha tutarlı bir ilişki düzeyi kurmaya yol açıyor. Bugün hâlâ 19. yüzyılın en kapsamlı eleştirel düşünce odağı ve en parlak düşünürü olarak görüyorum Marx'ı.

Ensonu, bir düşünsel yordam olarak alıyorum Marx'ın düşünce biçimini. Onun düşünce dünyasında, içinde arınabileceği olanaklar buluyor insan. Çözümleyici eleştirinin tarih, felsefe ve toplumbilim bağlamı; bazen yol açıcısı, bazen ışık tutucusu ya da kıvılcımı. Eleştirel sezgiyi besleyen parlak bir düşünce kaynağı.

Marksçılığın bir başına bütüncül bir kuram olamayacağını, üstelik eleştirel aklın bütüncül bir kuramı dışarladığını gördüğüm sıralarda, düşünce evreninin başka köşelerine sokulmaya başlıyordum. Antonio Gramsci'nin bağımsız-özgür düşünme ve davranma biçiminin ve hem kendine, hem dostlarına karşı hiç bırakmadığı eleştirel tutumunun etkileyiciliği, Marx'ın ardından gelen en özgün geleneksel çekim alanını oluşturuyordu.

Yazınsal çevreni oldukça sınırlı olmakla birlikte, Gramsci'nin düşüncelerini, denebilir ki, bir *Gramsci kültürü* olarak içselleştiriyordum.

Yazınsal eleştiri çalışmalarımın bir sonucu olarak, ama ancak son yıllarda tanıyabildiğim çağdaş bir düşünürün dünyama girişi ise, hem zor oldu, hem de etkileyici. Roland Barthes'ın düşünsel etkisinin özgünlüğü, yenilikçi bakış açısını pekiştiriyordu. Şimdilerde kendi duruşumu Roland Barthes'ın tuttuğu ışığın renklerine göre ayarladığım, *Roman Kitabı*'nın bazı bölümlerinde de fark edilecektir sanırım.

* * *

Eleştiri çalışmalarına başladığımda, nereden nereye geleceğimi kestirememiştim; bunu bilmek olanaksızdı da.

Zaman'ın yaşamımızın bütün kesitleri içinde, karşı konulmaz ya da ona sığınılan bir öğütücü ve iyileştirici olduğunu pek çok kereler yaşayarak öğrendim.

İnsan ve tarih: sonra zaman geliyor. Bir zamanlar yerindeliğinden kuşku duymadığım yazılarımı şimdi zamanın eskitip tüketmiş olduğunu görüyorum. O yazıları da ben yazmışım!

Zaman: insan ve tarih kertesinde etkin bir dönüştürücü, eskimiş olanın yerine yenisini koyan.

Roman Kitabı’na bugünkü düşünsel kimliğimden dışlaştırdığım yazıları almadım. Bu yüzden bir ilk kitap sayılmaz *Roman Kitabı*. Dolayısıyla dergilerde yayımlanıp zamanla kendilerini tükettikleri için bu kitaba almayı hiç düşünmediğim, yani *Roman Kitabı* ile aşılmış ve hiç açığa çıkmayacak bir toplamdan, “ilk kitap” olarak söz edilebilir.

Hem sonra, birbirlerinden bağımsız biçimde dergilerde yayımlanmış yazıların bir “kitap”ta derlenmesi de çoğun tatsız sonuçlar veriyor. Sayıları pek çok olan bu kırkambar örneği kitaplar, iç bütünlükten yoksun oldukları için yazarlarını da doğru dürüst anlatamıyorlar. Önümüzdeki kırkambarı ne olarak alacağız: Eleştiri mi, deneme mi, inceleme, araştırma ya da tanıtım yazısı mı? Yoksa başka bir *şey* mi?

Bu nedenlerle, *Roman Kitabı*’nı bir zamanlar dergilerde yayımlanmış yazıların bütününü bir araya getirerek oluşturmayı hiç düşünmedim. 1985-91 yılları arasında yazdıklarımdan bugün de yaşadıklarına inandıklarım yer alıyor bu kitapta ve hiçbiri ilk yayımlandıkları gibi kalmadılar.

Yayımlandıkları güne dek, çıkarılan notların kırık dökük biçimde bütünlenmesinden oluşan ön çalışmalardan ve bir sözcüğün ve tümcenin kendi yerini bulması için yapılan ve birçok kereler yinelenen tamamlayıcı yazımlardan sonra, sabırla arındırılarak son biçimi verilen yazılar, üstelik bu kez de *Roman Kitabı*’nı oluşturmadan önce bir kez daha gözden geçirilip yazıldılar.

Yeni okumaların ışığında, kendini ele veren eksik ya da fazla yanlar onarıldı; durdukları yerde sırıtan sözcükler, benzetmeler, eğretilemeler başkalarıyla yer değiştirdi; emek-yoğun bir çalışmanın sonunda *Roman Kitabı*’nda son biçimlerini aldı seçilen yazılar.

İster kurmaca, ister çözümleme düzleminde yer alsın, her yazınsal yazı, böyle bir çalışmanın ürünü olup olmadığını hemen belli eder. *Roman Kitabı* ne ölçüde izdüşürüyor bu gerçeğe, doğrusu buna okurları karar vermeli.

Roman Kitabı, bir eleştiri serüveni ve “iyi roman” arayışının, sonunda kimliğini bulduğu bir düzeyi imliyor.

En başından en sonuna dek, başka hiçbir sanatsal yaratım alanına gönül indirmeden, yazınsal yaratım ve alımlama estetiğini her şeyin üstünde romanı nirengi alarak çözümlemeye kalkıştığı ve roman sanatının gizleri içinde oluşup örülmeyi seçtiği için, adı da *Roman Kitabı.*

Kendi arayış sürecim içinde, düşünsel kimliğimi oluşturanlar olarak adlarını andıklarım dışında, neredeyse yazdıkları her şeyi okuduğum Fethi Naci ile Berna Moran’ı özellikle belirtmeliyim. Yazılarını okudukça

eleştiriyi daha çok sevdiren, böylece eleştiri çalışmalarına daha sıkı sarılmaya yönelten Fethi Naci'ye gönül borcumu hep saklı tutuyorum. Çözümleyici eleştirinin kurulması çabasında, Berna Moran'ın eleştirel yaklaşım biçimini çıkış noktası olarak aldığımın da bu kitapta güçlü ipuçları olduğunu sanıyorum.

* * *

Eleştirmenin öyküsünü Sartre *Edebiyat Nedir?'*de anlatıyor.

Çevresini kuşatan insanlar –iyi insanlar olduklarından niçin kuşku duyulsun!– bir türlü anlamıyorlar eleştirmeni.

Masasında hep aynı zamanı gösteren bir saat duruyor sanki. İnsanı ve doğayı sevmiyor çok büyük çoğunluk, yaşamımızın değerleri hiçe sayılıyor, silahların gölgesinde yok edilişin ve yıkılışın acısı yaşanıyor, geçmişimize duyduğumuz özlemle kavruluyor içimiz...

Zaman'ı durduran, eleştirmenin saati değil gene de.

Odasına sığınıp kitapları arasında kaybolabilir artık eleştirmen. Çoklarından daha çok yoracaktır gözlerini, daha çok düşünüp çalışmak zorundadır. Romanın içine çekip götüren derinliğini anlama çabasının güçlükleri ve yazının kendisi ayakta tutmaktadır onu.

Acıyla da yaşasa yazının nankörlüğünü, En iyisi perdeleri sıkıca çekmek, diye düşünür. Bir yerden yalıtlarken kendimi, başka bir yerde çoğalıyorum işte...

Neredeyse törensel bir doygunluk içinde her gün yinelenen hazırlıklardan sonra gene masasının başındaki iskemlesine geçmiştir. Tekinsiz bir iştir okuma onun için. Başka herkesten farklı bir okumaya başlamak... Kendine özgü bir yazınsal söyleme dönüştürmek bu çabayı... Ve üç aylık emeğin ürünü yazısı, ne yapsa gene üç saatte okunup tüketilecektir!

Karşılıksız bir adayıştır onunki. Hep "göçüp gitmiş kişiler" ve roman sanatının saygınlığı adına.

(Sartre'ın şu tuhaf sözlerini düşürür aklına:) "Eleştirmenlerimiz, yüzlerini bu dünyadan öteye çevirmiş kişilerdir: yiyip içmenin dışında, gerçek dünyayla somut bir ilişkileri bulunsun istemezler ve her şeye karşın insanlarla bir arada yaşamak gerektiğinden, bunun göçüp gitmiş kişilerle olmasına karar vermişlerdir." (Yoksa içimde bir başka *ben* mi yaşatmaya başladım?)

* * *

(– Ve okur, bu kitapta yalnızca bu “Önsöz”de *“Ben”* diyerek yazdığımı fark edecektir!)

Haziran 1991

Bir Arayışın İçinde

Roman Kavramı

“Bir aynanın çirkin bir insanı değil de güzel birini yansıtmasını isteyen kişi,
önündeki aynadan başka

bir ayna değil, sadece başka bir insan ister.”

BENEDETTO CROCE

ROMANDA TİP YAŞIYOR MU?

Kimilerinin, “O da ne?” demeye getirdikleri, şu *tipik* sorunu. Yapay karşıtlıklar yaratma, karşıtını yok sayma, retçilik ya da her romanda yeni bir tip arayışı... Varsa karşıtlar eğer, ne biri, ne öbürü tartışmayı seviyor; ayrı kapıları açıp aynı odada yüz yüze geliyorlar. Romanda tip sorunu, vazgeçilmezliğinden değil, olumlu ve olumsuz yaklaşımların odak noktasına kurulduğu için, roman kavramındaki değişimin de iticisi oluyor. Yerleşik anlayışları gözden geçirmeye kalkışan, ilkin tip sorununu alt etmek zorunda kalıyor.

Herhalde söylenebilir: Gerçekçi romanın büyükleri romanlarında tip yaratmak ve yaşadıkları dönemi geleceğe yansıtmak için yola düşmediler. Belge değil, bilgiydi sahip çıktıkları; üstelik bilimsel bilgiyle sanatsal bilgiyi de ayırt ederek. Roman sanatının benzersiz örneklerini yaratırken, kendi dönemlerine de tanıklık etmiş oldular. Yaşadıkları ve yazdıkları dönemlerin dramatik gerçekliğini olduğu gibi tanımak da olasıdır romanlarından ve bunu benzersiz tipik kişiler ve durumlar yaratarak gerçekleştirdiler.

Romantizm, ilkin, gerçekçiliği öncelerken, yarattığı özgün yazınsal bireyleriyle, 19. yüzyılın başlarındaki atılım dönemine ışık tutuyordu. Bireyin şaşırtıcı yükselişi, romantizmin düş kırıklığına uğramış yazarlarında bir bireysel uyanış ve özgürleşme olarak kendini göstermeye başlamıştı. Benjamin Constant o sırada, “Kırk yıl aynı ilkeyi; dinde, felsefede, yazında, politikada, her şeyde özgürlüğü savundum,” diyordu. “Özgürlükten de bireyselliğin yengisini anlıyorum.”[1] Bu anlayış sonunda romanda özgürleşme savaşına giren roman kişilerine çıkacaktı: Yalnızlık, bir köşede kendini yaşama yazgısı biçimindeki kendini var etme çabası, çok geçmeden Victor Hugo ile coşkulu bir atılıma dönüşecek, ezilenlerin koruyucusu Jean Valjean doğacak ve o günden bugüne de yaşayacaktır. Sonra tabii Puşkin, Balzac, Gogol, Stendhal, Dickens, Flaubert, Tolstoy, Dostoyevski... Lucien de Rubempré’ nin kişilik çatışmalarıyla, dönemin toplumsal koşullarını enikonu didikler Balzac. *Kızıl ve Kara*’da Julien Sorel ile Stendhal, yaşanan toplumsal bozuşumun çarpıcı bir örneğini ortaya koyar. Julien son günlerinde kendi kişiliğindeki değişimin farkındadır: “Evet, Madame ve Rénal’i sevdim ama ona karşı hareketim feci oldu. Her işimde olduğu gibi o işte de basit, alçakgönüllülük erdemini bırakıp parlak olan şeylere koştum. /

Ama neler umabilirdim!.. Bir savaş çıkarsa süvari alayı; barışta elçilik kâtibi; sonra elçi... Çabucak politika işini kavrar, o mevkie geçerdim... Bir budala bile olsam, Marquis de La Mole'ün damadı için korkulacak rakip mi bulunur? Bütün budalalıklarım hoşgörülür, daha doğrusu birer erdem sayılırdı. Değeri büyük, Viyana'da, Londra'da saltanat süren adam..."[2] Julien tipi, itiraflarında, yaşadığı ilişkilerin boyutlarını da çözümlüyor. *Madam Bovary*'nin arka planında ise, burjuva kesimler içindeki ilişkilerin çürüyüşü bu kez Flaubert tarafından ve daha köktenci bir düzeyde sergilenir.

* * *

Maddeci roman kuramının toplumcu gerçekçilikle örtüşen evresi tipik olanı bilimsel bilginin alanı içinde gördü. Toplumcu gerçekçi romanın asal kategorisi olarak beliren tipiğin, doğumunu hazırlayan nesnelliğin büsbütün değiştiği günümüzde, tarihsel yer alışından öteye geçen bir değeri var mı?

Roman sanatı toplumsal değişimleri, politik süreçleri ya da insanın gerçek dünya ve insanlarla ilişkisini başlıca sorunu olarak gördüğü gibi, asıl önemlisi, bunlara gerçek yaşamın ötesinde bir derinlik ve gerçeklik kazandırmıştır. Sanatsal yaratımın gerçekleştirdiği soyutlama, nesnel gerçekliğin üstünde olanaklar taşır. Roman dünyasının gerçek dünyanın süreği olmadığı da artık tartışılmıyor. Romanın tasarım yetisinin aşkınlığı ile soyutlamanın değeri özdeşlenmiş, roman kavramı maddeciliğin çevrenini kırıp biçimbilimin yazınsal gerçekleme yöntemlerine dek dayanmıştır. Gerçek yaşamda hiçbir *şey* kendiliğinden özgün değil, kategoriler de yaşanmıyor. Yaşam tipiklerinin farkına hiçbir zaman kendisi varmadı. Kısacası tipik, gerçek yaşamda soyut olarak algılanıyor, bilginin alanında anlaşılıyor, yazınsal yaratımın elinde ise, –romanın etine kemiğine bürünme biçiminde– somutlanıyor.

Toplumcu gerçekçilik kendini büyük gerçekçi edebiyatın dışına çekerken, bilimsel bilgiyle sanatsal bilgiyi özdeşleme yanlışını seçiyordu. İşte o andan sonra toplumcu gerçekçi roman bir yanılsama kurmaya başlayarak, tipiğe ayrışık özellikler kazandırdı. Kendisini önceleyenlerle ayrımını da tabii öncelikle tipiğin romandaki işlevinde, yükümünde ortaya koydu. Kategorik özellik kazandırarak önüne yeni bir çevren açacaktı; tipiği yeni bir yaratım, alımlama ve özümleme sürecine soktu. Bir tür "zor" deniyordu. Sonra gelen dönem içinde Sovyet edebiyatçıları ve onların

ardılları da bu “zor”u yazınsal bir *yönteme* dönüştürdüler. Tip yalnızca bireşimsel bir oluşum değil, aynı zamanda nesnel gerçekliğin bireşimsel algılanmasının da *fonksiyoner*iydi. Romanda kişilerin yol açtığı algı ölçeğiyle yetinilmeyip daha büyük ve derin kavrayış olanağı sağlanması, okura heyecansal bir uzam açması için tipten *yararlanıldı*. Bu anlamdaki “zor” nesnel gerçekliği de bozuşuma uğratabilirdi pekâlâ; çünkü öznelliğin kertesini belirlemek çoğu kez olanaklı değildir. Tek boyutlu yansıtma anlayışı nesnel gerçekliğin aslını belirsizleştirivermişti. Jdanovculuğun *önerdiği* bir iradecilik kanalı içinde, sözde doğrular toplamı, yazınsallığı boş vermiş karton tipler, ahlakçılığın önüne koşulduğu bir tür edebiyat, üstelik “yeni tip insan”... Roman yoksullaşıyor; büyük yaşantılar büyük romanlara dönüşemiyordu. Öznelliğin bu kertesi sonuçta bilimsel bilgiden kaynaklanan bir sanat anlayışına düşsel-tinsel bir içerik ve aşırı bir biçimcilik kazandıracaktı. Roman kişisi belirli bir dönemin ve o dönem içindeki çelişken unsurların toplumsal, kültürel, psikolojik değerlerini yansıttığı ölçüde değerleniyorsa eğer, ondan artık katkısız bir ideolojik özne olarak söz etmek gerekiyordu.

Tip kişiden farklı ama önünde sonunda kişiye açılan bir kavram, tip aynı zamanda kişi değil miydi? Oysa ne olduysa oldu, toplumcu gerçekçiliğin düzleminde tip, temsil yetileri gelişirken, bir “ölü-kişi”ye dönüşmüş oldu. – Tip inorganik, kişi organiktir artık, organik roman içinde.

* * *

Günümüz insanı kategorilere sığdırılabilecek gibi değil. Aklın pek alamayacağı karmaşıklığı ve parçalara dağılmış bireysel gerçekliği karşısında, günümüz insanının tipiğini aramak boşuna. Bireyin kuşatılamazlığından ötürü, bireyleşmiş insan kimliğinin parçalarını roman kişilerine dağıtmak, kişileri bir başlarına almak, parçalı çözümlemelerle onlara ayrı ayrı kişilikler kazandırmaya çalışmak yerinde olabilir belki. Murat Belge, Christopher Caudwell’in –“bir fikirler madeni” olan– estetikle hesaplaşmasını Marksçılıktan antropolojiye, psikanalizden fiziğe, dilbilime, tarihe, iktisata, arkeolojiye, çok geniş bir çerçeve içinde gerçekleştirdiğini belirterek, onun incelenmesinde bu yüzden güçlük çekildiğini kaydediyor.[3] Kendisi Marksçı bir estetikçi olan Caudwell’e karşı Marksçı estetikçilerin ilgisiz kalışının nedeni, sonra gelenlerin yaşadıkları koşullar içinde kucaklayamayacakları bir bilgi kapsamıyla karşı karşıya kalmalarıydı.

Caudwell'in egemen olduğu düşünsel alanlara, o alanların kaydettikleri çok boyutlu gelişmeler yüzünden, bugün tek tek kişilerin egemen olması olanaksızdır neredeyse. O denli kapsamlı kafaların oluşması bugün belli ki çok güç. Bilimsel teknolojik gelişmenin bütün bir toplumsal yaşamı düzenlediği günümüzde, yaşadığı dönemi ya da koşulları karakterize edebilecek kapsamda ve belirli tipler bulmak, olanaksızı gerçekleştirmek gibidir. Bu yüzden, yaratıldığı sanılan tipler gerçekliğin yanlış bir kırılması, öznelliğin aynası oluyorlar. Çağdaş roman sanatı kişinin olaylar ve mekânlar arasındaki serüveniyle değil, kişinin kişilerle arasındaki serüveniyle, kişilerin birbirleri karşısındaki konumlarıyla, kişinin kendiyle yaşadığı çatışmayla ilgileniyor, hatta çoğu kez ilgisini bununla sınırlamakta da sakınca görmüyor. Roman kişileri düşünsel süreçler, iç-konuşmalar, diyaloglar, davranışların yanı sıra, yeni anlatı düzlemleri ve yalnızca romanın kendi *içeylemi* içinde oluşuyorlar.

Bu yeni tip romanda kişilerin özellikleri o denli geliştirilmiş ve özgürleştirilmiştir ki, yazınsal kişilikleri onların gizli istençlerini uyandırıyor, roman kişisi doğup gelişip canlandıkça, gerçekten canlanmaya başlıyor. Verili roman gerçekleri ve romancının rasyoneli yerine, artık –ya en baştan ya romanın yaratım süreci ya da alımlama süreci içinde– roman kişilerinin rasyoneli ve gizilgücü geçmeye başlıyor. Romancının bilincindeki dünya, roman kişisinin bilincindeki dünya ile yer değiştiriyor. Yazar, kendi oluşum sürecini dayatıp kendi varoluş kanalını açmaya çalışan roman kişilerinin "zor"uyla karşı karşıyadır artık.

Tolstoy, romanlarındaki kişilerin kendine –bozamadığı– oyunlar oynadıklarından yakınıyordu. Gogol ise, pek çoklarının tersine, roman kişilerine karşı hoşgörülü değildi. O, *Ölü Canlar*'ın acı gerçeklerine teslim oluyor ve olumlu bir tip yaratmayı bir türlü başaramadığı için, romanının ikinci bölümünü alevlerin yakıcılığına savururken, bu eşsiz romanın ancak bir kopyasının bize ulaşmasına neden oluyordu. Yalnızca Tolstoy ve Gogol'ün başında değildi bu çaresizlik illeti tabii; yıllar boyunca çok ve pek çok romancının başından geçen bir öyküdür bu. G.G. Márquez, sözgelimi, "Karakterlerinden birisinin kontrolünden çıktığı oldu mu?" sorusuna şu karşılığı veriyordu: "Kişilik ve yaşayışları istediğim gibi olmadığı anlamında, üç tanesi bütünü ile kontrolümden çıktı. Aureliano José, halası Amaranta'ya, şaşkın bakışlarım arasında, korkunç bir aşkla bağlandı: José Arcadio Segundo hiçbir zaman istediğim gibi bir muz işçileri sendika lideri olamadı ve José Arcadio (papaz çırağı) romanda yersizce, çökmüş bir tür

Adonis'e döndü."[4] Márquez, *Yüzyıllık Yalnızlık* romanının kişilerinden, sanki yanı başındaki arkadaşlarıymışçasına, böyle söz ediyor.

Peki, aynı roman kişilerinin Márquez'in kontrolünden çıkmadığını ve her şeyin romancının baştan tasarladığı gibi gerçekleştiğini düşünebiliyor musunuz?

Daha başında bütün olup bitecekleri tasarlamak... Kurmaca sürecinin bünyesinin her zaman dışarladığı, bir olanaksızlıktır bu. Yazınsal anlatı ile yazındışı (işlevsel) metnin yolları birbirinden bu sapakta ayrılır. H. Böll kendini yaratım süreciyle bire bir özdeşlemekte çekince görmüyor ve kurmacanın yazarın tasarımı üstündeki etkinliğine büyük değer biçiyor. Bir romana başladığında, ancak romanın zamanından önce ölmüş olan roman kişileri hakkında bilgisi olduğunu söyleyen Böll, romanda "gerçekten" yaşayan kişilerin başlarına neler geleceğini ise, hiç bilemeyeceğini dile getiriyor. Çağdaş Amerikan edebiyatının son derece özgün yazarlarından biri olan –ve Türkiye'de hâlâ keşfedilmeyi bekleyen– Raymond Carver da, Flannery O'Connor'ın bir denemesini okuduğunda, öykü kişilerinin yaratımı konusunda kendine sakladığı bir sırrının paylaşıldığını görüp yüreklendiğini anlatıyor. O'Connor'ın, "Kısa Öykü Yazmak" adlı denemesinde, yazmaktan bir tür keşifmiş gibi söz ettiğini belirtiyor Carver. O'Connor, "İyi Köy Halkı" adlı öyküsünü yazarken geçirdiği serüveni ise, şöyle anlatıyor: "Bu öyküyü yazmaya başladığımda öykünün içinde tahta bacağı olan bir doktor olacağını bilmiyordum. Bir sabah kendimi haklarında hiçbir şey bilmediğim iki kadını betimlerken buldum ve bunu fark etmeden önce kadınlardan birine tahta bacağı olan bir kız evlat eklemiştim bile. Ortaya İncil satan bir seyyar satıcı çıkarmıştım, fakat bu adamla daha sonra ne yapacağımı bilmiyordum. Bu adamın tahta bacağı çalacağını bu işi yapmasından on ya da on iki satır öncesine kadar bilmiyordum, ama olayların böyle gelişecek olduğunu anlayınca, bu olayın kaçınılmaz olduğunu fark ettim."[5] Bütün bu "bilinmezler"in aslında yazınsal yaratım sürecinin *kişiliğinin* ne denli iyi bilindiğini gösterdiğini belirtmeye gerek yoktur herhalde. Romancının roman kişileriyle, yani dışsal gerçekliğin kurmaca gerçekliğin imgesiyle nasıl özdeşleşebileceği ise en çarpıcı biçimde Thackeray'ın şu sözünde dile geliyor: "Bugün Yüzbaşı Newcome'u öldürdüm!"

Roman sanatının bütün has romancılarının yarattıkları kişileri denetlemeleri hep güç olmuştur. Bazen dizginlerinden boşanan kişiler romanın başında tasarlanmayan, dahası kurgulanmayan serüvenlere karışıp

beklenmedik sonları seçmişlerdir. D. H. Lawrence, “Romanda, bir şeyi çivilemeye kalkışırsanız,” diyor, “bu ya romanı öldürür ya da roman ayağa kalkar çiviyle birlikte yürür.”[6] İşte ağırbaşlı, erken bunamış, – okurlarının değil – izleyicilerinin kendilerini buldukları, kendine dönük (nitemler Lawrence’ın) romanın yerine geçen yeni tip romanın kişileri, yazarlarınca ne denli çok-boyutlu ve zengin biçimde tasarlanıyor, kurgulanıyor ve özgür bırakılıyorsa, –çelişki bu ya– istemlerine de o denli güçlü sahip çıkacaklardır. Ve bu çelişkinin keyfini yalnızca roman kişilerinin değil, romancının kendisinin ve okurlarının da süreceğini ayrıca belirtmeye gerek var mı? Roman tipinin bilinen inorganik dokusu böyle bir serüveni yaşayabilir mi?

* * *

Konu ettiğimiz tipiğin iki bileşeni tipik kişi ve tipik durum olarak kendilerini gösteriyorlar; şu var ki, asıl konumuz olan tipik kişi tipik duruma üstün gelen bir yazınsal gerçekleme yetisine sahiptir. Tipik durum gerçekliğin genel bir yansısını içerirken, bir bakıma kişinin öncülü, hazırlayıcısı, ön açıcısı ve ensonu, kendini ona bağımlı kılan alt-alanıdır. Lukacs buna, “Şüphesiz, teknik bakımdan, tipik durumları çizmek hem kişisel, hem de tipik nitelikleri olan kahramanları çizmekten daha kolaydır,”[7] biçiminde bir açıklama getiriyor. Lukacs’ın bu saptayımı yerinde olmakla birlikte, burada yeterli değil: Tipik kişinin tipik duruma üstünlüğü yalnızca yaratım sürecinde kendini göstermez; taşıdıkları anlam ve yük bakımından da birbirlerinden ayrı değerdedirler. Durum eylemi (nesnel ya da zihinsel) gizilgüç olarak içerir, doğurandır; kişi ise, gerçekliğin özel alanlarını da içerirken, eylemi oluşturup sürükleyen ve dışlaştırandır. Durumun teksesliliğinin kişinin çoğul çağrışımlarına, açık-okunabilir katlarına erişemeyeceği de hemen kaydedilebilir. Nesnel gerçekliği; a) kendine bağımlı kılmaya gerek görmeyen, b) aşıp ötesine geçen çağdaş roman sanatı, özgül belirlenimini ve özgür arayışını sürdürüyor. Durum da ancak böyle bir yaratılış süreci içinde aşkın bir kişilik kazanacak, kendisi olmaktan çıkacaktır.

* * *

Bu yazı romanda tip sorunu üstüne ister istemez daha çok kavramsal bir düzlemi seçmiş oldu. Toplumcu gerçekçi romanın tip sorunsalı aşılırken, roman kuramının da gözden geçirilmesi –kuşkusuz yalnızca ona bağlı olmadan– gerekecektir. Romanda tip yaşıyor mu? Yaşıyordu. Bugün yaşamıyor. Yeniden canlanabilir mi? Küllerinden doğmuş yeni bir *kişi sorunsalı* çağdaş romanı kuşatmışken, çok ve çok uzun süre kendisine gereksinim duyulmayacağı öngörülebilir.

Temmuz 1990

YAZININ KENDİYLE YÜZLEŞMESİ

Yazınsal ile yazındışı arasında kalın bir çizgi olduğu düşünülür düşünülmesine de, ikide bir ortaya atılan kuşkuların her zaman yazınsal olanı yenik düşürmesinin önüne geçilemez. Oysaki ilk bakışta iki ayrı nitemin içselleştirdiği, yazındışılık saptayımına gönül koyanların ise yok saydıkları bir ayrım sürülüyor önümüze. *Yazının* bütüncül etkinlik alanından söz açmış bulunuyoruz. Yazının bu *yatay* etkinliği dilin iletkenliğinde süren bildirişimin olmazsa olmazı olmayı sürdürüyor ve çağdaş iletişim söylenleri de henüz yazılı bildirişimin olanaklarını kırabilmiş değil. Tabii burada yazının –bildirişim nesnesi olarak– düşünsel (ideolojik) düzlemine karşılık, bir de –bildirişim öznesi olarak– yazınsal düzlem açmak gerekiyor.

Düşünsel (işlevsel) yazı, okurla sözel ve toplumsal dil aracılığıyla, edilgin bir ilişki kurar. Dışsal (somut), yazımdışı bir gerçekliğin kültürünü ören işlevsel yazı, *katkısız* bir yapım ürünüdür; bu yüzden yararlanılmak içindir; uygulanarak da gerçek yaşamda yeni karşılıklar yaratması beklenir. Öyle ki, yazar ile okur gibi iki etkin unsur arasına sıkışmış, edilgin bir yansıtıcıdır yazı burada. Verili bir değere sahiptir ve işlevini yerine getirmekle yükümlenmiştir. İki pozitif (+) kutup arasındaki taşıyıcılığı sırasında kavrulurken, doğasını dışavurmaktadır aslında; bu nedenle, yazının harcanmasından kesinkes söz edilemez burada; olsa olsa bir sorunsalı değerlendirmekte, yazarının amacına yönelmektedir o.

İşlevsel yazı bağlamında alınabilecek olan ve geçen on yıl içinde tam boy gösteren basın yazarlığı da biçim sorunuyla hep yüz yüze oldu. Bir gazete köşe yazarı yoktur ki, kendine özgü bir biçem aramamış olsun. Gazete yazarı özgün bir biçem arayışı içindeyken, bazen yazınsalın yanına dek gelir. Çetin Altan, sözgelimi, okurları üstünde kendi kültürel biçimlenmesinin egemenliğini enikonu kurmaya çalışırken, düpedüz bir biçem kaygısı da güdüyordu ama bu kaygıdan yazınsal yazının düzlemine geçmesi olası değildi. Çetin Altan, özgün bir biçeme sahipti besbelli; gelgelelim gazete yazarlığında düşünsel yazılar üretmenin ötesine o da geçemedi. Roland Barthes, "siyasal yazı"dan söz açtığı yerde, yaşadığımız çağın tüketici etkilerine karşın ayakta duran yazın karşısında, düşünsel yazı için, "yazıcının (yazar demeyi göze alamıyor artık insan) bilincinin ortak bir kurtuluşun güven verici imgesini bulduğu aktörel yazılar söz konusu," diyor.[8] Düşünsel yazının "aktörel" yönsemi, nesnesiyle değişmeyen bir

eşzaman kurmasına yol açar; yazının alımlayıcı üstündeki basıncı da böyle sağlanır.

Oysa öbür yanda, yaratımın çoğullaştırıcı düzleminde bir yazınsal etkinlik –ve amaç– söz konusudur. Yazınsal yaratım, aynı zamanda yaratacaktır da. Bir yansıtıcı olmakla kalındığı sürece, görevci yazının sınırlarında, yazınsalın ise yalnızca kıyısında yer alınabilir. Son derece işlevli, Aziz Nesin mizahı olunabilir. Aziz Nesin'in yaşanmakta olanları hicveden öykücülüğü karşısında, Haldun Taner'in gerçek yaşantıların psikolojisini ayrıntılarına parçalayan, yazınsal süreç içinde bir mizah felsefesi oluşturan öykücülüğü bizi başka bir düzeye gönderir. Gevşek bir mizah örgüsünü seçmek yerine, verili mizahı başkalarına benzemez bir biçim ve yazınsal değerler içinde yeniden oluşturur Haldun Taner. Popüler mizah öykücülüğü karşısında, yazınsal bir mizah çevreni açmış olur.

İşlevsel yazı, denebilir ki, bir *yerinde üretim* gerçekleştirir; bire bir ilişki içine girdiği nesnesinin bulunduğu düzlemi aydınlatıp ona bağlanırken, görevini yerine getirmektedir. Bu arada bağlayıcı, yol gösterici, bazen de buyurucu olacaktır. Vladimir Nabokov'un, "Flaubert'in *burjuva*'sı bir zihin durumudur, bir cüzdan durumu değil,"[9] dediği durumdur bu. Bir cüzdan durumu olarak Flaubert'in burjuvası, işlevsel yazının konusudur işte. Bir zihin durumu olarak romanın konusu edilmek ise, sözgelimi Adalet Ağaoğlu'nun –en önemli romanı olan– *Hayır...* romanının "başkaldırı" sorunsalı için söz konusu edilebilir. "Başkaldırı"nın anlamını ve bu romanın çoğul düzlemini kavramak yerine, yalnızca *Hayır...*'ın intiharı bir başkaldırı biçimi olarak görüp görmediğini tartışmak, hiç kuşku yok ki yazınsal eleştirinin alanına girmiyor. Yani, politik düzeyden yöneltilecek eleştiriyle *Hayır*...'ın anlaşılması olanaksızdır; bu düzeyde alınan bir okuma etkinliği, ancak romanın sonunda bir ceset arıyor olabilir. Oysa *Hayır...*'ın bir "intihar romanı" olmadığı bir yana, Aysel'in anlatının sonunda intihar edip etmediği de hiç önem taşımaz. *Hayır...* "başkaldırı" sorunsalını gerçekliğin yazınsal yeniden üretimi bağlamında değerlendirir ve kendisi de, sonunda ulaştığı yetkinlikle, romanın başkaldırısına dönüşür.

Hayır... yazınsal anlatılar karşısında ciddi bir okuma sorunu olduğunu gösterdi. Okuma ediminin düzeyleri ise, yazınsal anlatı ile işlevsel anlatı arasındaki ayrımları da imler. Michel Butor, "dikkatli okuma diye adlandıracağımız yeniden yaratım süreci,"[10] diyerek, eleştirel okumayı da yeniden üretim öznesi olarak alıyor. Gerçekten de çağdaş yazın düşünürlerinin kimileri, yazınsal yapıtların eleştirel okumayla *yeniden*

yaratılabileceklerinde birleşiyorlar. Bir yeniden yaratılma (üretilme) söz konusu edilebilir edilmesine ama burada okuru ya da okuma edimini yeniden yaratımın öznesine dönüştürmek yerine, yeniden yaratımın olanaklarını önümüze açan yazınsal metni asıl etken olarak almak, yazınsal gerçekliğe daha yakın düşecektir. Okur katalizör yerindedir ama dönüştüren hâlâ yazınsal metnin kendisidir. Besbelli ki burada yazınsal anlatı yeni alımlama düzeyleri temellemektedir; üstelik, ancak bu düzeylere yol açabildiği ölçüde, yazınsal anlatıdan söz edilecektir.

Çözümleyici eleştiri yoluyla yazınsal metnin yeniden üretilmesi, yazarının tasarımını bozmak ve verili yazınsal metne bir seçenek üretmek değildir. Alımlama estetiğinin konusu olarak yeniden üretim, yazar ile okur (ya da eleştiri) arasında bir ilişki değil, yazınsal metin ile alımlama etkinliği arasında bir soyutlama ilişkisi olarak alınmalıdır. Alımlama etkinliği içinde yazınsal anlatının art-alanları belirir, gizleri çözülmeye başlar, kapalı uçları açılır. Roland Barthes, "Bir anlatıyı anlamak," diyor, "yalnızca bir öykünün çözülüşünü izlemek değil, aynı zamanda bu anlatıda 'katlar'ın bulunduğunu görmek, anlatı 'çizgi'sindeki yatay eklemlenişleri, örtük bir biçimde dikey olan bir eksene yansıtmaktır. Bir anlatıyı okumak (dinlemek), yalnızca bir sözcükten öbürüne geçmek değil, aynı zamanda bir düzeyden öbürüne geçmek demektir."[11] *Hayır...*'ı okurken, Aysel'in intihara yönelişi adım adım izlenir; intihar izleğinin izini sürmek ilk algı düzeyine karşılık gelir; bir sonraki düzeyde, Aysel'in intihara yönelişi *Hayır…*'ın anlam katlarının çözülüşüne yol açarken, bir "başkaldırı" sorunsalı karşımıza çıkar. Aysel'in geçmiş, bugün ve gelecek uzamında, kendisiyle ve dışındaki dünyayla çatışması, "başkaldırı" sorunsalının farklı düzlemlerde okunmasını sağlar. Aysel'in romanın sonunda intihar edip etmediği de kuşkusuz merak edilebilir ama asıl plan "başkaldırı" sorunsalının bir estetik ve felsefi çözümleme düzeyinde alınmış olmasıdır. Oysa Adalet Ağaoğlu'nun son romanı *Ruh Üşümesi*, yazınsal anlatının alımlama süreci içinde yeniden üretilebilirliği bağlamında, bir büyük düş kırıklığı yaratıyor. *Hayır...*'ın yazınsal eleştirinin önüne açtığı sınırsız olanağın yanında, *Ruh Üşümesi* yaratım sürecinde tüketilmiş bir romandır. Yazarının öne sürdüğü "orkestrasyon roman" nitemi *Hayır...*'a yakışmaktadır; öte yandan, pek çok sesin uyumuyla büyüyen *Hayır...*'a karşılık, *Ruh Üşümesi*'nin, yazarının tasarladığı gibi "az çalgılı bir oda romanı" olamayışına da belki hayıflanılabilir. *Ruh Üşümesi*, denebilir ki, yazarının kendini gösterme

tutumunca harcanmış, bir “masabaşı romanı”dır! Erotizmin Türkçeyle canlandırılması denemesinin tutmamasında bunun da payı epeycedir.

Kendi diline yenik düşen ve yazınsal değerlerinin yitimiyle aşınan bir roman örneği olarak, Kemal Tahir romanından da söz edilebilir. Kemal Tahir, bugünkü yazınsal ölçütler karşısında tuhaf kaçabilecek bir roman anlayışını, kendi ideolojik-tarih tezinin nesnesine dönüştürdü. Üstelik, düşünsel ve yazınsal ortamı sarsacak kertede etkin bir sanatsal özne yaratmak istemişti. İnadına gerçekçi kalma ilkesine karşın, gerçekçi bir romanı da bütünleyemedi. Yazınsal değeri yıllar içinde eriyen, geleceği de kuşkulu bir roman bıraktı geride. Belki gelecekte ancak öne sürdüğü tarih tezi ve ideolojik bağlanma sorununa getirdiği bakış açısı yüzünden tartışılacaktır, o da olası bir tartışmanın nesnesi olarak.

* * *

Yazınsal metni düşünsel metinden ilkin çok-anlamlılığı ayırır; yaratım süreci metni birçok yoruma açık bırakmış, dolayısıyla eleştirel okuma ediminin bu olanağı değerlendirmesine fırsatlar yaratmıştır. Düşünsel metinlerin bu özellikleri taşıması pek olası değildir –bazen getirdikleri yorumlar ve bakış açıları tartışma açıyor olsa bile–. Yazınsal metnin gerçek dünyanın yazınsal bir imgesini üretmek gibi çok önemli başka bir özelliği daha olduğu vurgulanabilir. Oluşturduğu kurmaca gerçeklik, kurmaca bir dil dizgesi de getirecektir. Yazınsal metin dışsal gerçekliği yansıtıyor olsa bile, onu nesnesini soyutlama yeteneğine göre değerlendirmek, yerinde bir değerlendirme tutumu olur. Ve ensonu, denebilir ki, düşünsel (işlevsel) yazıyla bütün ayrımlarına karşın, yazınsal anlatı aynı zamanda derişik bir insanal gerçeklik taşıdıkça değer kazanacaktır.

Mart 1991

Tarihin Anlamı ve Romanda Tarihseli Soyutlamak

“Belli bir yaşam çabası, ötekilere ağır bastı mı,

bu an bir ‘kişilik’ kazanır, tarihin akışı içinde

bir ‘an’ olur, tarihsel bir ‘ucu’ temsil eder.”

ANTONIO GRAMSCI

TARİHSELİ KAVRAMAK VE *YUKARIŞEHİR*

I

İnsanlığın yalnızca *tarihteki* (içsel) değil, *tarihle* (dışsal) savaşımı da –ve gene tarih boyunca– tümel bilincinde hep önemli bir yer tutmuştur. Herhalde tarih yazımı ve sonra tarih yorumu, tarihselci bakış açısı ile tarih felsefesi olmasaydı, insanlığın var olduğu günden bugüne *yaptığı*, koca bir tarih kalıtı olarak bizlere taşınamayacaktı. “Tarih, insanların kendi amaçlarına yönelen temel –eylemli– etkinliğinin kendisidir,” biçiminde bir tanım çevresinde öteden beri birleşiliyor. İnsanın etkinliğini ancak gene insanın kendisi açıklayabileceğine göre, tarihi yapan insan kendi yaptığının açıklamasını da nesnel ölçütlere dayanarak yazacaktır. Bu arada hiç kuşku yok ki, söz konusu yazım etkinliği için insan bilincinden ışıyan duyarlıklar da gerekecektir.

Peki insanal duyarlıklar ne ölçüde öznellikten arınmış olabilir ki, tarih yazımında *bir etken* olabilsin? Bu soru, insanlığın düşünsel etkinliğinin bir altüst oluş içinde yeniden düzenlendiği şu sırada, geçmişte olduğundan çok daha yoğun bir anlam taşıyor.

Şimdi bir soru demeti: İnsanlar tarafından yapılan *somut tarih* – ne ölçüde insanların (ya da insan topluluklarının, sınıfların) istencinden yalıtlanmıştır; ne ölçüde üretici güçlerin gelişimi ve üretim ilişkilerince belirlenmiştir ve dolayısıyla ne ölçüde yasalıdır; ne ölçüde nesnel ve zorunlu bağıntılara göre oluşmuştur?

Tarihin bazen acıtıcı olduğunu herkes kendi payına bilir. Şu var ki, tarihte yaşananların hep kaçınılmaz olduğunu ve yaşanmış olanların, o günlere dönebilseydik eğer, aynıyla yaşanacağını öne sürmek; zorunluluklara, yasalılıklara, tarihsel gerekirciliğe dayalı bir tarih açıklamasına girişmek, bugün bir daha nesnel-idealizme düşmenin yanı sıra, artık inandırıcı da gelmiyor. Bu yoldan ne tarihin anlamına, ne de tarih bilincine varılabilir – ancak tarihe haksızlık edilebilir!

Önyargısız ve önkabullerden arınmış bir tarih kuramı denemesine kalkışan (böylece tarihe gerçek değerini veren) E. H. Carr, *Tarih Nedir*’de, “Tarihçi zorunlu olarak seçmecidir,” diyor ve sonra gelen tümceyi şöyle bağlıyor: “Tarihi olguların oluşturduğu, tarihçinin yorumundan bağımsız ve

nesnel bir sert çekirdeğin var olduğuna inanmak ahmakça, fakat silinmesi çok güç bir yanılgıdır."[12]

Asıl olan yaşanmış tarihin kendisi (olaylar tarihi) ve zamandizinsel bilgisi değildir, çünkü o nasıl olsa bizden bağımsız olarak gerçekleşmiştir; tarihselci tutum ve yordam ('eleştirel tarih') ile tarih bilincidir önemsenmesi gereken. Öte yandan, "düşünsel tarih" ya da "görece bilimsel tarih" kavramlarını da, toplumsal ilerleme sürecinde aşkınlık kazanan, verilerin belirteci olmaktan kurtulup zaman karşısında kendini gerçekleştiren ve toplumsal bireyler tarafından yapılan açıklama ve yorumlama etkinliği olarak tarih, biçiminde kurgulayabiliriz. Roman sanatı tarihle bu düzlemde yan yana düşer; şudur ki, tarih, roman sanatı için ancak tarih felsefesince ve yorum düzeyinde değer taşıyacaktır. ("Tarih yorum demektir." – E. H. Carr)

Deneyci (ampirist) tarihçi için "verili tarih"te içerilen doğrudur. Tarih bilimcisi sayılmak için, kendinden önce gelen ve çoğu kez "resmî tarih" yerine geçen bu doğrular toplamını yalnızca derleme sağgörüsü göstermek yeterlidir. Hiç kuşkusuz "verili tarih" yazınsal düzeyi de zorlayabilir bu arada ama bu durumda da, *"tarihsel roman"* nitemine uygun bir yazınsal yaratımdan söz edilemeyecektir. Tarihin –hatta tarihsel olanın– öyküsü ile tarihsel roman (öykü) birbiriyle ne çakışır, ne kesişir, ne de koşut düşerler. "Olguların tarihi" saltık (değişmez) özelliğiyle, sanatsal bir gereç değildir. Bir başka deyişle, tarihsel romana doğrusal biçimde yol açmaz; bir başına –tarihsel– geçmişin imgesini yaratmaz. Olguların tarihselliğini "vakanüvislikle" ve geçmişten bugüne aşınmadan gelen belgelerle tanıtlamak belki olasıdır ama o bilgi ve belgeler aynı döneme değgin bir romanın tarihsel yaklaşımı için ölçüt olabilirler mi?

Tarihsel roman ne ölçüde tarihsel olguların uzamı içinde değerlendirilebilir?

* * *

Tarihsel bilgi ve belgeler –tarihsel roman için– ancak roman gerçekliğince benimsendikleri, roman sanatının bünyesine uyum gösterdikleri ölçüde –ve bu kez sanatsal– değer taşırlar. E. H. Carr da tarihe yaklaşırken, belgelere olan güvensizliğini dile getiriyor, haklı olarak: "Hiçbir belge bize o belgeyi yazanın kendisinin ne düşündüğünden – neyin olmuş olduğunu düşündüğünden, neyin olmuş olması gerektiği ya da olabileceğini düşündüğünden, yahut belki yalnızca başkalarının onun neyi

düşündüğünü sanmalarını istediğinden ya da hatta kendisinin ne düşündüğünü sandığından fazla bir şey söylemez."[13] Tarih yazımı, gerçek olguların bilgisinin yanı sıra, yanılsamaların da ürünü olarak oluşuyor. Bilgi birikiminde nesnel etmenlerin yanı sıra, öznel etmenlerin ve ideolojik kırılmaların da payı olduğu görmezden gelinemez. Kusursuz, yanlışsız, üstelik herkesi birleştiren bir "nesnel tarih" yazımı olanaksızdır. Tarih her zaman öznel karışmaların sakatladığı biçimleriyle kullanılagelmiştir.

Sözgelimi Kemalizmin bir zamanlarki göz kamaştırıcı atılımları ve kültür devrimi anlayışıyla, Osmanlı dönemi, tarihimizden neredeyse kazınıp atılmış oldu. Geçmişin hangi kalıtına sahip çıkılacağına aydınlarımız bile birleştirici bir yanıt veremezken, yeni kuşakların geleceğe köksüzlüğü, hatta tarihsizliği taşımasının tüm bir toplumsal kültürü nasıl yaraladığı şimdilerde fark ediliyor. Kemalizmin Osmanlı yüzyıllarını yok sayan tarih anlayışı mı gerçekti, yoksa Osmanlıcı tarih tezleri mi? Ya da bu iki eğilimin yerine, tarihimizi anlama tezini canlandırmak mı doğru olacaktır?

İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı* incelemesinin önsözünde, tarihçilerin Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyıldaki siyasal modernleşmesine ilgi duymadıklarını belirterek, "Tanzimat dönemi, öncesi ve sonrasıyla bugünkü Türkiye'nin oluşumunu yönlendiren ve iyi araştırılıp bol tartışılması gereken bir konudur," diyor. Osmanlı 19. yüzyılını inceleyenlerin konularını özgür bir bilinçle ve önyargısızca ele alma olanaklarının bulunmadığına da dikkat çeken İlber Ortaylı'nın şu gözlemleri de uyarıcıdır: "Bence 19. yüzyıl tarihi, tarihçiliğimizde kötümser bir üslup ve yorumla ele alınıyor. Acaba bu gerekli mi, diye düşünüyorum. Bu soruyu sorarken, her şeyden önce 19. yüzyıl dünyasını, özellikle Osmanlı dünyasını çok az tanıdığımız kanısındayım."[14] Cumhuriyetçi Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in, yergileriyle birlikte, "Türk tarihinin şerefli bir bölümü,"[15] olarak nitelediği bu dünyayı o denli az tanıyoruz ki, çocukluğundan ölümüne dek, Osmanlı döneminin en *olumsuz tipi* olarak tanıyageldiğimiz Sultan Abdülhamit'in (h.d. 1876-1918) bile neden sonra başka bir gözle de değerlendirilebileceği düşünülmeye başlandı. İmparatorluğun, hızla dağılmaya yüz tuttuğu 19. yüzyılın son çeyreği içinde yaşadıklarının yoğunluğu, son derece ilginç öyküsü yanı sıra, ders vericidir de. Oysa Özdemir İnce, "Şiir çevirilerinde Türk / Osmanlı şiir geleneğinden ne ölçüde yararlanıyorsunuz?" sorusuna verdiği bir yanıtta, "'Osmanlı' olan her şey benim sevgi alanımın dışındadır. Ben bir 'Anti-Ottoman'ım," diyor.[16] Özdemir İnce'nin "Anti-Ottoman" tarih çevreni,

“Osmanlı” olan her şeyin *ilgi* alanımız içinde olması gerektiğini daha çok düşündürüyor aslında.

Abdülhamit’ten söz açalım: Şeytancıl zekâsı, bağışlamaz belleği yanı sıra, yalnızca marangozluk ve oymacılık ustalığıyla sınırlı olmayan (marangozhanesinin ustabaşısı da saygı gösterdiği bir İtalyandı) ve –Şerlok Holmes’den Türk romanına, tarihe uzanan– okuma tutkusuna, tiyatro, güzel sanatlar ve müzik sevgisine açılan ilgileri bir yanda; aşırı benmerkezciliği, aşırı burnu, aşırı kulağı, aşırı despotluğu öbür yanda... Batılı gibi düşünmenin etkileri ve hatta Aydınlanmanın ışığı altında oluşuyordu kişiliği, Batı dillerinden de çeviriler yaptırıyordu ama buralardan edindiği bilgilerle burnu biraz daha büyürken böbürlenerek, dönemin yazarları için, “Fransız romancılarını model olarak seçmekle yanlış yol takip etmektedirler. Sanat ve edebiyatımızı kendi toprağımıza ait mevzular, kendi milletimize has esaslar üzerinde inşa etmeliyiz,” yolunda köktenci öğütler veriyordu... Yeniliklere kapalı olan Ahmet Mithat’ı çok seviyordu ama Mithat’ın sevmediği Servet-i Fünun ve Edebiyat-ı Cedide yazarlarına karşı hoş görülüydü; bu arada saltanatı devralır almaz Namık Kemal’i Magosa’ya sürdürecek fırsatçılıkları savsaklamıyordu; Makyavelizmi (onu da okumuştu) politik oyunlara dönüştüren bir yönetim anlayışı vardı... Kitaplığındaki eşsiz elyazması kitapların tozlarını alırken, zararlı bulduğu kitaplarla Çemberlitaş Hamamı’nı günlerce ısıttırmış, kalan “zararlılar” için devlet matbaasında bir de özel ocak yaptırmıştı; gelin görün ki, eğitim alanındaki olağanüstü atılımı da o güne dek görülmedik kapsamdaydı... Sultan Hamit’in işte böyle karmaşık, çelişkili, kendinden öncekilere benzemez bir dünyası vardı; annesi (Tiri Müjgân) Ermeniydi, ama ayaklanıp Babıâli’yi basan Ermeniler onu çok korkutmuş, Hıristiyan azınlıkların haklarına hiç de iyi gözle bakmamıştı...

Edebiyat-ı Cedide’nin en önemli adı Halit Ziya da Abdülhamit’i farklı bir biçimde değerlendirirken, “Abdülhamit lehine çıkarılabilecek bir hüküm de var ki o da onun her kusuruna rağmen namus ve doğruluk huyuna malik olmasıydı,”[17] diyordu. Tabii Abdülhamit’i konu edince, Kemal Tahir’in Osmanlıcı tezlerine de fırsat tanınmalıdır. Kemal Tahir’e göre, İkinci Meşrutiyet’ten sonra, Batılı devletlerle de kafa ve gönül birliği içine düşen İttihat ve Terakki hareketi, 31 Mart Vakası’nı kışkırtarak, Hareket Ordusu’nun İstanbul’a girmesinin yolunu açmış, Abdülhamit’in hal’inin koşullarını hazırlamıştı. *Bir Mülkiyet Kalesi* romanında, marangozhanesinin ustalarından (Abdülhamit tümünden de ustaydı) Mahir Efendi’nin gözüyle,

Sultan Hamit bir çırpıda şöyle yüceltiliverir: “Sıska bir adamı, kocaman burunlu, kırpık sakallı, kambur bir adamı, cirit meydanı kadar kocaman bir salonda tek başına kaldığı zaman ‘Yedi başlı bir dev’ haline getiren şey cesaret değil de nedir?” Oturduğu odanın büyüklüğü bile Abdülhamit için tehlike oluşturuyor! Ölmekten –ve öldürmekten– korktuğunu Yalçın Küçük de kaydediyor.[*1] Kemal Tahir *Bir Mülkiyet Kalesi*’nde kendindeki anlaşılamamış, “insan Abdülhamit” imgesini betimler.

II

Sultan Abdülaziz döneminde (1861-76) gerçekleştirilen, Osmanlı devletinin Doğu Anadolu’daki yönetsel örgütlenmesinin öncesinde ve sonrasında yaşanan sorunların bilgisiyle, aynı zaman ve mekânı paylaşan yaşantıları konu alan Şemsettin Ünlü’nün *Yukarışehir*[18] romanının tarihsel değeri sınanabilir mi?

* * *

Yukarışehir, Dicle’nin sığ, durgun suları ile derin yatağında gürültülerle akan Fırat’ın ulaştıkları dağlık, dar bir geçide kurulu, sayısız uygarlıkla iç içe yüzyıllarca yaşamış bir Doğu Anadolu kentinin insanlarını, Osmanlı egemenliğinin çalkantılı, yeniden kuruluşlarla dolu bir dönemi içinde anlatıyor.

Yukarışehir romanının taşıyıcısı, *tarihi yaşayan* ve tarihselin ışığında saydamlaşan kişileridir: İlkin Yusuf, Bogos Bezirciyan, Salih Sıtkı Paşa ile ikincil olarak Miralay Osman Bey, Kamer Bezirciyan, Hermin, Çavuş Kara Ziver, Kadı Canip Efendi. Roman kişilerinin gerçekliği Şemsettin Ünlü’nün ölçülü anlatı tutumunun sonucudur ama bu başarı anılan tarihsel dönemi tastamam yansıttıklarından ötürü değildir. Ya da Kanun-ı Esasi’nin ilan edildiği 1876 günlerinde, Ermenilerin (Bogos Bezirciyan ve oğlu Kamer) Batılı misyonerlerin de kışkırtmasıyla Yukarışehir’in dirlik ve düzenini bozmaya başlamasının tarihsel gerçeklerle uyumlu olup olmadığı değildir, *Yukarışehir*’i önemli bir tarihsel roman yapan.

– *Yukarışehir* tarihi anlatmıyor, tarihten dem alıyor.

Tüccar Bogos Bezirciyan’ın güzel kızı Hermin ile inşaat ustası Ferhat’ın mert oğlu Yusuf arasındaki gençlik aşkı, Yukarışehir’de Ermenilerle Müslümanlar arasında çok eskiden beri süren kardeşliği bozan ilk kıvılcım

olacaktır, iki aile arasındaki eski dostluklar Bezirciyanların Yusuf'a düşmanlığına dönüşecek, bir gece Bogos'un oğulları Kamer ve Artin'in Yusuf'a pusu kurmasına kadar varacaktır. Dananın kuyruğu Yukarışehir'de ilkin gençler arasında kopar; gelgelelim Bogos Bezirciyan'ın zenginleştikçe Müslümanlardan uzaklaşması, konaklarından birini Amerikalı misyoner Wheller'e, öbürünü Barnum'a kiraya vermesi, misyonerlerin Yukarışehir'e iyice yerleşmeye başlamaları hiç belli etmeden sokulur romanın öyküsüne. Çok geçmeden, hem de töreleri çiğneyerek, Ramazan bayramı sabahında iki cemaat arasında küçük bir çatışma patlar. O gün tüm kentte bu beklenmedik, bilinmedik düşmanlık ateşi konuşulur: "Biz bizi bildik gâvur aramızda; hırıltımız gürültümüz de hiç eksik olmadı. Lâkin görülmüş duyulmuş şey değil bayram günü milletin birbirine diş gösterdiği, efendi!" demektedir eskiler. "Aramızda hırıltı gürültünün hep olduğu doğru da, adamı adamdan ayıran mı vardı kardaşım? Ha Müslüman'ın Müslüman'a ettiği, ha Ermeni'nin Müslüman'a, Müslüman'ın Ermeni'ye... Ayrı gayrı varsa, hep var, Allah'ın kulları bir olur mu? Kimi Müslüman, kimi gâvur yaratacağını bir Mevlâm bilir. Hastalık, kıtlık, kıyamet, ölüm geldiğinde kim kimden ayrı kaldı bir güne bir gün?" (s. 81)

Yukarışehir'de ne Yusuf, ne Salih Sıtkı Paşa, ne Bogos Bezirciyan, ne oğulları ne de Amerikalı misyonerler içinde yer aldıkları zamanın taşıyıcıları olarak girmişlerdir öyküye; yani romanda konu edilen tarihsel dönemi yapmak için değil, *Yukarışehir* romanının kişileri olmak için var olurlar. Romanın anlatı düzlemleri birbirine geçer ve öykü gelişirken, onlar da gerek yaratım sürecine, gerek öyküdeki değişime bağlı olarak değişir ve dönüşürler. Yusuf, Salih Sıtkı Paşa ve Bogos Bezirciyan romanın öbür kişilerinden ayrılırlar –hem *Yukarışehir*'in tarihsel yorumuna gerçeklik kazandırdıkları, hem de –bunun sonucu olarak– romanda "tarihsel kişi"yi örnekledikleri için.

Bogos Bezirciyan, romana ilk girdiği yerde Yusuf'un babası Ferhat'a karşı iyilik duygusuyla doludur; neden sonra gelişen olaylar üstüne, bazen olur olmaz yerde kükrerken, bazen de –sözgelimi Kadı Canip Efendi karşısında sorgulanırken– korkup siner. Şemsettin Ünlü *Yukarışehir*'de Ermenilerin Batılı devletlerin de arka çıkmasıyla, Anadolu'da dirlik ve düzeni bozdukları tezine gerçeklik kazandırmaya çalışır. Romancının Ermeniler hakkındaki düşünceleri, Kamer Bezirciyan'ı anlatan şu sözlerinde bulunabilir: "İri adaleli gövdesi karanlıkta; sağa sola dönerken, eğilip doğrulurken olduğundan daha güçlü, heybetli görünüyordu." (s. 264)

“Ta çocukluktan sürüp gelen kıskançlığın; diz çöktürme, ezme, yalvartma; olmazsa; zorla, tuzakla, ikiyüzlülükle, arkadan vurarak üste çıkma!” (s. 265) Şemsettin Ünlü’nün, ancak “Osmanlı Bankası kadar Osmanlı” olan bu iki kötücül kişiliği Ermenilerin bütüncül kimliğiyle özdeşleştirme yaklaşımının tartışması bir yana; Bogos’un karısı Meryem olup bitenleri bir türlü benimsemeyen suskunluğuyla kendini gösterirken, Yusuf’un sevdalısı Hermin, ayrıntıları gerektirmeyen, kendisini betimleyen tümcelerin yalınlığına sinmiş temiz kişiliği, güzelliği, iyi yürekliliğiyle, dinginlikle, sanki romanın biçeminde yaşar.

Romanın sonunda, Yukarışehir’in Müslüman gençleri, Ruslarla savaşın eşiğinde olunduğu günlerde ve Kanun-ı Esasi’nin ilanının hemen ertesinde, yeni kurulacak Hassa Alayı için askere alınmaktadırlar. Askere alınacakların yalnızca Müslüman gençler arasından seçilmesi, azınlıkların “muaf” tutulması yanıt bekleyen sorular atar ortaya. Asker Alma Kurulu Başkanı olarak Yukarışehir’e gelen Fütüvvetlü Mehmet Bey, gayrimüslimlerin askere alınmasından neden vazgeçildiği sorusuna şu açıklamayı getirir: “Müslim, gayrimüslim, memleket evladının düşmana karşı silaha sarılması doğrudur; ayrı gayrı kalmasın Osmanlı’da, yekvücut olunsun, denildi. Rus’un, İngiliz’in, Fransız’ın ültimatomlarına, himaye isteklerine karşı çıkan gayrimüslimlerden çok misal verildi. Müslüman nüfusun azaldığından, yok yoksul kaldığından, gayrimüslimlerin çoğalıp, faizdi, tefecilikti, ihtikârdı; servetlerine servet kattıkları anlatıldı. Böyle giderse, gâvur bildiğini işler, Müslüman ezilip gider, denildi. Lakin boş Paşa Hazretleri... Tatbikatta olmuyor, olamadı!” (s. 280). Şemsettin Ünlü, dönemin bazı toplumsal ve politik sorunlarını, kişilerinin ağzından böyle yorumlar. Sonuçta Yusuf askere gider, Yukarışehir’de meydan Bezirciyanlara kalır, Hermin ile Yusuf’un aşkı da engellenmiş olur. Bezirciyanların geride kalması, gelecekteki (anlatı zamanının ötesindeki) çatışmaların romandaki bir habercisi gibidir. Bir bakıma, *Yukarışehir*’in sonunda, Yusuf kişiliğinde kimliğini soyutladığı Anadolu insanı’nın yenilgisini imlemektedir Şemsettin Ünlü.[*2]

Hassa Alayı kurulurken, Çarlık Rusyası savaş hazırlıkları içindedir. *Yukarışehir*’in öyküsünün arka planında, Kanun-ı Esasi’nin ilan edildiği günler içinde, Batı’nın büyük devletleri, Osmanlı uyruğundaki gayrimüslimlerin durumunu ele alacak bir uluslararası konferans düzenlenmesi için baskı yapıyorlardı. Sadrazam Mithat Paşa ise, sonuçlarını

önceden kestirdiği böyle bir konferansın ancak “anayasal-meşruti bir düzen”e geçişle önlenebileceğini savunuyordu.

Konferans engellenemedi; ancak İstanbul Tersane Konferansı’nın ilk oturumu yapıldığı sırada, 23 Aralık 1876 günü, Kanun-ı Esasi’nin ilanını bildiren top sesleri Bahriye Nezareti’nin toplantı salonunun duvarlarını sarsarken, konuşmacıların sözlerini de bölüyor ve Hariciye Nazırı Saffet Paşa, “Efendiler,” diyordu, “bu duyduğunuz top sesleri, Osmanlı Devleti’nde, halkın isteklerine uygun olarak, Padişah’ın Kanun-ı Esasi’yi ilan ettiğini duyurmaktadır. Bundan böyle, Osmanlı yurdunda yaşayanlar; kişiler, kavimler, kim olursa olsunlar; her birinin hakları, özgürlükleri, güvenlikleri, Kanun-ı Esasi’nin getirdiği bu yeni düzenin güvencesi altına alınmıştır. Bu dönüşümden sonra, toplantımızın gereği kalmamıştır.”[19] Kimse dinlemeyecekti tabii; yabancı delegelerin şaşkınlığını neden sonra Rus Elçisi İgnatief kıracak ve yapılanın yalnızca bir gösteri olduğunu söyleyecekti.

Konferans dağıldığında, anlaşma da sağlanamamıştı artık.

Çarlık Rusyası’nın savaş ilanı geldi ardından. Romenleri, Bulgarları, Sırpları, Karadağlıları da yanına alan Rus ordusu, Osmanlı ordusunu dağıtıp İstanbul kapılarına dayanacak, karargâhını getirip kurduğu Ayastefanos’ta (Yeşilköy), ordusunu perişan ettiği Osmanlı devletini yıkıma uğratan bir antlaşma gerçekleştirecekti (3 Mart 1878). İmparatorluğu parçalayan Ayastefanos Antlaşması ile Ermenilerin yoğun olarak yerleştiği vilayetlere ayrıcalıklar tanınması, herhalde *Yukarışehir* romanının Bezirciyanlarını, Amerikalı misyonerlerini için için sevindirirken, Miralay Osman Bey’i, Masat Ağa’yı, Kadı Canip Efendi’yi, hatta Salih Sıtkı Paşa’yı, sonra Kırım gazisi Çavuş Kara Ziver’i, Zaptiye Binbaşısı Vasıf Bey’i ve ilk başta onca çabasından ve Hermin’inden ayrılıp Rus ordusuna karşı siperden sipere koşan Yusuf’u yüreklerinden dağlıyor, bu arada köklü ayrılık tohumları saçıyordu.

Oysa aynı dönem içinde, daha 1861’de Anadolu’da bir geziye çıkmış olan Fransız G. Perrot, bu gezinin izlenimlerini yazdığı kitabında şunları anlatıyordu: “Roma kilisesiyle birleşmemiş olan Ermeniler bu yerlerde tamamiyle Türk âdetlerini güderler. Sokaklarda kadınlara tesadüf edildiği vakit yüzlerini örterler, evlerine gidildiği vakit onları hiçbir zaman görmek mümkün değildir (erkekten kaçarlar, Müslümanlar gibi). Anadolu içerisinde ne Rumlar Rumcayı, ne Ermeniler Ermeniceyi bilirler. Ne onlar, ne bunlar yalnız efendilerinin dilleri olan Türkçeyi konuşurlar. Fakat bu Türkçeyi

Rumlar Yunanca, Ermeniler Ermenice harflerle yazarlar.”[20] Ne var ki, Çarlık Rusyası’nın kuzeydoğudan esen tehdidi ve ilgisi ile Avrupa’da yükselen Aydınlanma düşüncesi Osmanlı azınlığındaki Ermenileri harekete geçirmiş, Anadolu’daki Ermeni kilise ve okullarında Ermeni kültürü canlanmaya başlamıştı. Bu yeni uyanış ne yazık ki doğal serpilme sürecinde kalmamış, Batılı büyük devletlerin yerlerinde duramayıp karışmasıyla bir “Ermeni Sorunu”na dönüşmüş ve bu Ayastefanos’la da ilan edilmişti. *Yukarışehir* romanının içerdiği tarihsel zamanın sonrasında ise, Abdülhamit bu yeni sorunun üstüne zor kullanarak gidecek, aşiretleri devreye sokacak, bu tutum Ermenileri kışkırtacak, Ermeniler uyrukluk yükümlerini reddedip vergi ödemeyecek, başkaldırılar üstüne Hamidiye Alayları sürülecek ve iki eski kardeş cemaat’ten karşılıklı olarak çok sayıda insan ölecek, köyler yakılacak, düşmanlık tohumlan bütün Anadolu’da –bu arada Yukarışehir’de– atılacak; ve böylece 1880-90’larda, 20. yüzyılın başında büyük acılara yol açacak bir döngü içine, bir daha çıkılamayacak ölçüde batılacaktı.

* * *

1865 yılı kışı daha Kasım ayı gelmeden bastırıp Yukarışehir ve yöresinde yaşamı neredeyse öldürdükten sonra, açlık, kıtlık ve ölümler insanların zaten güçlükle süren yaşantılarına üşüşünce, yörenin toplumsal yapısı da bozuldu; göçler baş gösterdi; insanlar birbirlerini soyuyor, eşkıya çeteleri oluşuyor, aşiretler ayaklanıyordu; güvenlik kalmamıştı. Ve Yukarışehir’in esnafı, hacısı, hocası, memuru, ileri geleni toplanıp telgraf üstüne telgraf çekerek, Dersaadet’e durumu bildirdiler. “Sonunda Padişah Abdülaziz, eline ferman verdi, yanına adam kattı, Salih Sıtkı Paşa’yı İstanbul’dan yola çıkardı.” (s. 85) Salih Sıtkı Paşa’nın Yukarışehir’e vali olarak atanması ve Anadolu’nun doğusunda yapılan yönetsel düzenlemeyle yeni kurumların ortaya çıkması, yalnızca o kış ve toplumsal kıyametten ötürü değildi kuşkusuz.

Yaşananlar Anadolu’nun doğusunu ve Yukarışehir’i Padişah Abdülaziz’in aklına düşürmüştü besbelli ama öte yandan 1865 yılının İstanbul’unda, eski “eyalet ve sancak teşkilatı” yerine, yeni “vilayet nizamı” getiriliyor ve Osmanlı ülkesi “27 vilayet”e bölünüyordu. Yüzü Batı’ya dönük duran Abdülaziz, Avrupa’da yaşanan geleceğe yönelik sancılar ve değişimlerden etkileniyordu. Abdülaziz’in iki ünlü sadrazamı Mehmet

Emin Âli Paşa ve Keçecizade Mehmet Fuat Paşa da Batı'ya çok açık tutumlarıyla biliniyorlardı. Mustafa Reşit Paşa ile birlikte Tanzimat'ın da mimarlarından olan bu iki sadrazam, birbirini tamamlayan, dediği dedik kişilerdi. Mustafa Reşit Paşa'nın öteden beri sürdürdüğü İngiltere, Âli Paşa'nın da Fransa yanlısı politikaları arasında da dengeci tutumuyla Fuat Paşa yer alıyordu. Kendi kendini yetiştirmiş, politika zanaatçısı, entrikacı, aşırı yetkeli (otoriter) tutumunu Fuat Paşa'nın ölümünden sonra doruğa çıkaran Âli Paşa, Babıâli'yi devlet yönetiminde Saray'ın da üstüne çıkarmasına karşın, Abdülaziz'in –korkuttuğu!– gözünde saygın bir noktadaydı. Aynı dönemin büyük düşün adamı Namık Kemal için ise, Âli ve Fuat paşaların baskıcı yönetimi baş hasımdı. Öbür yandan, bir zamanlar sadaret müsteşarlığına dek yükselmiş olan Ali Fuad Türkgeldi, dönemin Dahiliye Nazırı Hacı Akif Paşa'dan aktardığı şu sözlerle, tarih kültürümüzde hep olduğu gibi, iadei itibar ediyordu: "O adamlar büyük adamlardı; vaktiyle kadirlerini bilemedik. En büyük meziyetleri yukarıki delileri zaptetmekti."[21]

Bu kuşbakışı, *Yukarışehir*'in gerçek tarihsel zamanını ve öyküsünün alt-dokusunu görebilmek içindi. Gerçek tarihe değgin bu genel görünümün bilgisinden, *Yukarışehir*'de sıkça söz açılır; bazen roman kişilerinin konuşmalarında, bazen öykünün gelişimi içinde, bazen de –çoğu kez gereksiz biçimde– yazarın araya girişlerinde. Şemsettin Ünlü'nün bazen kapıldığı, romanın gerçek zamanını tarihin bilgisine başvurarak okura iletme kaygısı hiç de olumlu işlev görmez; bu karışmanın olduğu yerde romanın yazınsal zamanı durur, öykü aksamaya başlar, kişiler donup kalır; oysa *Yukarışehir* romanı kendisini anlatmak için romancıya bu düzeyde gereksinim duymaz! Şemsettin Ünlü bu bölümlerde romana bir alt-düzlem çekmeye çalışır; –anlatıyı değil– anlattığını sağlamlaştırmak için ikincil direkler dikme çabasındadır. Romanın dili bozulur, koştururcasına anlatmaya (özetlemeye) kalkışır. Salih Sıtkı Paşa'nın Yukarışehir'de yönetimini kurması sırasında yaptıklarının bir bölümü şöyle anlatılır sözgelimi: "Salih Sıtkı Paşa, erkânı, yardımcıları ile birlikte Köteli Konağı'na kondu. Düzen aldı, yönetimini yerleştirdi kısa zamanda. İstanbul'a, Diyarbekir'e, Erzincan'a, Erzurum'a bağlı telgraf hatlarını onarttı, gözetimine aldı. Kasabalara, köylere, obalara devriye kolları çıkarttı, buyruklarını iletti. Hozat, Palu, Pertek, Çapakçur, Ergani yörelerindeki aşiret beylerini, ağalarını, sözü geçer kişileri çağırdı; Köteli Konağı'nda topladı. Gelenleri üçer, beşer huzuruna aldı, gelmeyen birkaçını

defterine yazdı, hesabında tuttu. (...) Biri Polonya'dan, öbürü Macaristan'dan kaçıp Osmanlı'ya sığınmış iki mühendisi yanına aldı, planlar çizdirdi. Mezre Düzlüğü'nün orta yerine vilayet konağı, vali konutu, asker kışlası, hastane, mahpusane, adliye binası yaptırdı. Vilayet merkezi yapmayı aklına koyduğu düzlüğün kuzeyinden güneyine, doğusundan batısına taş döşetti, cadde uzattı." (s.87)

Yukarışehir'in teknik özelliklerinden birini örnekleyen bu bölüm, bir alt-düzleme karşılık da oluyor. Tarihsel olguların roman gerçekliğine *indirgendiği* bu bölümlerde, Şemsettin Ünlü' nün anlatıyı sıkı-düzenli biçimde denetleyemediği de olur. Yer yer üst üste yığılan tarih bilgileri, her durumda ölçülü bir dille verilmesine karşın, yersiz bir aktarmacılık, belki bu arada okura da güvensizlik yüzünden, anlatının duraklarına dönüşerek, "olumsuz" bir işlev yükleniyor. Belli ki bu bölümlerde romancı öznel tarih yorumunu temellemektedir. Şu var ki, Şemsettin Ünlü'nün yorumu anlatı düzlemlerine derinliğine (dikey) işlemek yerine, yatay bir yayılma gösterir, dolayısıyla yoğunluk kazanmaz. Bosna, Hersek, Sırbistan, Karadağ, Eflak, Buğdan illerindeki kargaşa ve ayaklanmalardan ya da Kırım Savaşı'ndan sık sık söz açılır, ama yalnızca söz açılır; bu olaylar öyküye doğal parçalar olarak eklenmezler, zaten *Yukarışehir* romanında yaşanmamaktadırlar da. Abdülaziz'in hal'i, Sultan Murat'ın tahta çıkıp indirilişi, Abdülhamit II'nin padişah oluşuyla İstanbul'da yaşanan hızlı değişiklikler öyküye ayrıca bir katkı sağlamamakla birlikte, Salih Sıtkı Paşa'nın duygusal bir sarsıntı geçirmesine de neden olurlar. Salih Sıtkı Paşa romanın üç önemli kişisinden biri, yazarın anlatıya karıştığı yerlerin dışında, tarihsel bilginin aktarıcısı ve yorumlayıcısıdır. 1876 yılının çalkantılı günlerinde İstanbul'da olup bitenleri endişeyle izliyordu Vali Paşa; "son üç dört aydır devletin içine düştüğü, her biri bir öncekinden önemli, her biri bir öncekinden şaşırtıcı 'vukuat'ı, kim bilir kaçıncı kez, aklından geçirdi." (s. 139) Abdülaziz'in savurgan, gösterişçi ve beceriksiz sadrazamı Mahmut Nedim Paşa'yı azletmesi, sadrazamlığa Mütercim Mehmet Rüştü Paşa'yı, seraskerliğe Hüseyin Avni Paşa'yı, vükela heyetine Mithat Paşa'yı, şeyhülislamlığa Hasan Hayrullah Efendi'yi getirmesi de Paşa için şaşırtıcı olmuştur: "Salih Sıtkı Paşa'nın bildirdiği, 'Padişahımız Efendimizin' bu paşaların üçünü de sevmediği, tutmadığı idi. Abdülaziz gibi gururlu, dediği dedik bir padişahın, sevmediği, tutmadığı kimseleri, kendi eliyle işlerin başına getirmesi, Salih Sıtkı Paşa'ya çok ters gelmişti." (s. 140) Tabii *Yukarışehir*'in Salih Sıtkı Paşa'sının Dersaadet'te yaşananlardan bilgisi yoktu; kaldı ki, aslında pek

önemli sayılmaması gereken Abdülaziz'i yüceltmesi de onu iyi anlatıyor – devlet işlerine ve bu işlerin kaynağında dönen "siyaset" dolaplarına aklı erecek bir kişiliği yoktu Paşa'nın.

O sırada Babıâli kaynıyordu. İlkin Yeni Osmanlılar'ın basını da kullanarak yükselttikleri muhalefete, Mithat Paşa'nın cesaretlendirdiği Fatih, Beyazıt, Süleymaniye medreselerinin öğrencilerinin –sonradan silaha da başvuran– başkaldırısı eklenince, Abdülaziz'in hal'i fetvasından başka çıkar yol kalmıyordu. Bir plandan bağımsızmışçasına gerçekleştirilen bu başkaldırı hareketleri, Yukarışehir'in Salih Sıtkı Paşa'sının bir türlü ısınamadığı Babıâli paşalarının kafalarıyla da uyum içindeydi. Asker ve sivil aydınlarla koşut çabalar içindeki bu liberal paşalar, Abdülaziz'in yerine, meşrutiyet yanlısı olarak gördükleri Sultan V. Murat'ı istiyorlardı. Bir saray darbesiyle bunu da gerçekleştirdiler. Tarih bu olayları yaşarken, Salih Sıtkı Paşa'nın ne Abdülaziz'in kendi canına kıymasına, ne de "İyi huylu, halim selim bir insan olan genç Padişah Sultan Murat'ın, Abdülaziz'i öldürebileceğine" aklı yattı. (s. 140) Nedir ki, Sultan Murat da bir süre sonra şizofren olup bütün bir Osmanlı döneminde tahtta en kısa süre kalan padişah sanını alıp gidecekti.

Şemsettin Ünlü, Salih Sıtkı Paşa'da gelenekçi, tutucu, devletçi bir tip yaşatır. Salih Sıtkı Paşa'nın benimseyemediği saltanat değişikliği için, tarihçi ve "Türkçü" Yusuf Akçura'nın, "Abdülaziz'i hal'edenler, Osmanlı tarihinde tenkit ve tahkire asla maruz olmamışlardır,"[22] biçimindeki değerlendirmesi dikkat çekicidir. Tipik devlet adamı Salih Sıtkı Paşa, o günlerin meşrutiyet istekleri için, kendi başına ancak şu kadar akıl yürütebilecektir:

"Bütün millet, Avrupalılar gibi giyinsin kuşansın, konuşup söyleşsin, çalışsın, yaşasın; ne kadar isterdi... Oysa, çoğunluğu okuma yazmayı bile sökemeyen; hurafelere, menkıbelere, yalanlara, aldatmacalara kanmaya hazır; kıtlıklar, salgın hastalıklar, zorbalar, eşkıyalar elindeki bu ahaliyle nereye varılabilirdi ki?

Başta Midhat Paşa, kendilerine 'Genç Osmanlılar' diyenler; anayasanın ilanını, köle, cariye ticaretinin kaldırılmasını; suçlu olduğu kesinleşinceye kadar hiçbir memurun işten atılmamasını isterlermiş. İyi de, nasıl olacak bütün bu işler? İşte Tanzimat!.." (s. 142)

Oysa romanın başarılı bölümlerinden birinde, İstanbul'dan çekilen telgraf metninin Yukarışehir'e Kanun-ı Esasi'nin ilanını bildirişinden sonra, Miralay Osman Bey coşkular içinde kalır. "Hürriyetçilerin yandaşı sayıldığı

için, Abdülaziz döneminde gözden düşmüş, uzaklara gönderilmiş olan Miralay Osman Bey", duyduğu heyecan içinde Kanun-ı Esasi'nin "anlamı"nı da son derece yalın biçimde vermiş olur. Romanın 239-246'ncı sayfaları arasında yaşanan bu heyecan Vali Paşa'ya bir türlü yansımaz. Miralay Osman Bey'in nasıl içi içine sığmıyorsa, Salih Sıtkı Paşa'ya da o denli uzaktır Kanun-ı Esasi. Yukarışehir'in sıradan insanı içinse, Meşrutiyet'in anlamı şu kertede yalındır: "Kanun-ı Esasi padişah oldu padişah yerine, desene şuna usta!" (s. 246)

* * *

Tarihsel roman'ı oluşturan, gerçekliğini devindiren güç nerededir? Bu soruya verilecek yanıt, roman sanatının bütün türleri için benzer bir soruya verilecek yanıttan farklı değildir; yani, tarihsel roman'ın ölçütü de romanın yazınsal yaratım süreci içinde aranıp bulunacaktır. *Yukarışehir,* sözünü ettiğimiz eksikleriyle birlikte, tarihsel roman nitemine yakışan, bütüncül bir başarıyı yakalamış bir roman. Asıl önemlisi, ne sözgelimi Attilâ İlhan'ın *"Aynanın İçindekiler"* dizisinde yaptığı gibi tarihi politikaya, ne de Kemal Tahir'in bilinçli seçimindeki gibi roman gerçekliğini öznel (keyfi) tarih yorumuna yenik düşürüyor. Şemsettin Ünlü, dönemin tarihsel olaylarına değgin kendi yorumunu gerçek zamanın ötesine geçip *Yukarışehir*'in yazınsal gerçekliğine sığdırırken, cesaretin sınırında durma özenini de gösteriyor.

Yukarışehir, roman sanatımız içinde, *tarihseli* soyutlama ve bir roman imgesine dönüştürme çabasıyla, değerli bir yer almıştır.

* * *

– "Tarihsel roman", tarihseli, tarihi gerçekleştiren kaynaktan, ama tarihin kendisinden soyutlayarak çıkarır ve tarihsel nesnenin özünü roman gerçekliğinde yazınsal bir özneye dönüştürür.

Ekim 1990

TARİHİ KÖTÜYE KULLANMAK

VE *YEDİÇINAR YAYLASI*

I

Şemsettin Ünlü'nün *Yukarışehir* romanının tarihteki toplumsal süreçleri, önemli politik dönüşümleri, bunların içinde yaşanan olayları tarihselci bakış açısı içinde, roman kişileriyle gerçekleme çabası ne denli başarılıysa, Kemal Tahir'in –*Yukarışehir*'in gerçek tarihsel zamanıyla da kesişen– *Yediçınar Yaylası*[23] romanı o denli üstünkörüdür.

Kemal Tahir'in romanda öznel tarihten son kertede yararlanmanın çok tartışılan örneklerini verdiği biliniyor. Kemal Tahir bu kadarla da kalmamış, kendi öznel tarih kavrayışıyla *verili tarih'i* yorumlamış ve ulaştığı tarih tezini romanlarının bazen başlıca gereci olarak kullanırken (örn: *Yediçınar Yaylası, Kurt Kanunu, Bir Mülkiyet Kalesi),* bazen de ta kendisi yapmıştır *(Yorgun Savaşçı, Devlet Ana).* Kemal Tahir'in romanlarındaki tarihsel kişilerin ilkin "tarihsel kişilik"lere, sonra da roman kişilerine dönüşememesi bu yüzdendir. Osmanlıcı tarih tezinin en köktenci ürünü olan *Devlet Ana* –hem ideolojik, hem yazınsal düzeyde– bir Kemal Tahir ütopyasıydı; roman sanatımızın tarihine ise, tarihteki varlık biçimleri (tarihin bilgisi) bile çarpıtılmış, romancının istenci doğrultusunda *yapılmış* karton kişileriyle ve derinliksiz, dayanıksız bir Kemal Tahir romanı olarak geçti.

Kemal Tahir romanı, yüzünü geriye, sırtını geleceğe dönük tutan, zaman karşısında değeri aşınan, içerdiği tarih bilgisinin geçersizliği ve aşırı öznelliği (keyfiliği) ile yazarınca harcanmış ve okunurluğunu günden güne yitiren bir romandır.

* * *

Yediçınar Yaylası yaslandığı tarihsel zamanı bütüncül bir yazınsal süreç olarak almıyor. Tanzimat'tan başlayıp İkinci Meşrutiyet günlerine uzanan ve neredeyse üç çeyrek yüzyıllık bir dönemi oluşturan ara dönemleri farklı bölümlere ayırıyor ve birbirine de yalnızca çeşitli anlam ve olay gönderileriyle, çağrışımlarla bağlıyor.

Romanın "Başlangıç" bölümü Tanzimat günlerini ve hemen sonrasını Anadolu (Çorum dolayları) gerçekliğinde değerlendirir. Kırk sayfalık bu "giriş" bölümünün hemen tamamı belirsiz kişilerin karşılıklı

konuşmalarıyla oluşur. Aslında ortada kişiler yoktur tabii. Tanzimat döneminin İstanbul'unda olup biten değişiklikler (o da yönetenler arasındaki çatışmalarla sınırlı olarak) ve bu değişikliklerin Anadolu'ya nasıl yansıyacağına ilişkin akıl yürütmeler birbiri üstüne yığılır. Belli ki bunlar belirsiz kişilerin de değil, romancının karşılıklı konuşmalar biçiminde serpiştirdiği düşünceleridir. *Yediçınar Yaylası*'nda kurmaca değeri taşıyan biricik parçalar olan karşılıklı konuşmalar, "Başlangıç" bölümünde bu düzeyde de alınamazlar; yazınsal bir amacı olmayan ve romanın bütününe de organik biçimde bağlanmayan bu bölüm içinde, Tanzimat günlerinin Anadolu'ya etkileri betimlenmeye çalışılır. Okur romana girmeye hazırlanmaktadır. Romancı bir tarihsel dönemin sonuçlarını sonra gelecek olan bir döneme bağlayacaktır. Yazınsal değerlendirme ölçütlerine vurulması pek güç olan "Başlangıç" bölümüne, *Yediçınar Yaylası*'nın yazıldığı sırada (1958) gereksinim duyulmuş olsa da, bugün roman sanatının ya da okurun katlanması olası değildir.

* * *

Çakır Kâhyaların toprak rantını alabildiğine artırıp kasaba çarşısını borç faizine bağladıkları bir dönem: İstanbul'dan Şeyhülislam kararıyla gönderilen Kambur Kadı'ya Çorum ayanı ile eşrafı dayanamamaktadır; "bunca yıllık kasaba düzeni" bozulmuştur Çorumluya göre; oysa Kambur Kadı "gelene kadar, buraların düzeni, kağnı gibi gıcırdayarak giderdi" (s. 10); üstelik Tanzimat'ın yol açtığı değişim, bu arada Çorum ayanı ile eşrafını da birbirine düşürmüştür.

"Başlangıç" bölümünde bölük pörçük düşünceler zincirden boşanmaktadır ya; bir çırpıda söz Osmanlı döneminin en ünlü kişiliklerinden olan Kavalalı Mehmet Ali Paşa'ya sıçrar sözgelimi. Osmanlı topraklarında görülmemiş, işitilmemiş işler yaparak, Mısır'ı olağanüstü biçimde kalkındıran Kavalalı, bir tümce içinde, "zehirli yılan gibi başkaldır"mış sayılır Kemal Tahir'e göre; "az kaldı ki Osmanlı padişahının tahtını devirip tacını kapa da, kendi kopasıca kafasına geçire..." (s. 11) Osmanlı'nın başına gelen bu "uğursuzluk"tan sonra, Kavalalı'nın oğlu İbrahim Paşa'nın, karşısına çıkan Osmanlı ordularını dağıtıp Kütahya'ya dek girmesiyse, kitabın yazdığı kıyamet işaretinin birincisi olsa gerektir." (s. 12) Oysaki, Kemal Tahir'in keyfi yorumuna karşın, Mehmet Ali Paşa ile oğlu İbrahim Paşa bir tür modernleşme savaşı veriyorlardı Mısır'da. Özgün

bir Osmanlı tarihçisi de olan Ahmet Rasim, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Reform Çabaları İçinde Batış Evreleri* adlı kitabında, Kemal Tahir'in tersine bir yorum getiriyor: "Mehmet Ali Paşa, ordu, donanma kuruyor, Mısır'ı büyük bir ticaret merkezi durumuna sokarak yüz milyon liradan fazla geliri olan bir devlet biçimine dönüştürerek yön vermeye çalışıyor, Osmanlı Devleti gibi koca bir imparatorluk içinden, onun sahip olmadığı uygar yöntemlerle çıkarak, bağımsızlık hakkı kazanmak amacını güdüyordu."[24] Mehmet Ali Paşa bu çarpıcı özeti de aşan bir tarihsel kişilikti tabii. Okumayı ancak kırk yaşlarında öğrenme fırsatı bulabildikten sonra, kurdurduğu basımevinde çağın pek çok önemli yapıtının basımını sağlayacaktı. İlkin İbn Haldun'un *Mukaddime*'sini Arapçadan çevirtmiş, Makyavel'in *Hükümdar*'ını ise, ondan öğreneceği bir şey olmadığı düşüncesiyle, yirmi sayfa kadar okuduktan sonra elinden bırakmıştı! Aklın egemenliği olarak gördüğü Avrupa'yı yakından izliyor, anlamaya çalışıyor, böylece geniş bir bakış açısına ulaşıyordu. Bilimsel ve teknik yeniliklerden yararlanmaya çalışıp meslek okulları açıyor, Avrupa'ya öğrenciler gönderiyordu. Bir yandan resmî bir gazete basımına önayak olurken, yeni açılan okullarda yabancı dil öğrenimi başlatıp yabancı öğretmenler görevlendiriyordu. Fransızca eğitiminin yaygınlaşmasıyla birlikte Voltaire, Rousseau, Montesquieu Mısır'ın düşünce yaşamında kök salmaya başlamışlardı bile. Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın Aydınlanma'nın ışığı altına getirdiği Mısır, devletin başkenti İstanbul'u bile aydınlatacak ölçüde yenileniyordu. Kemal Tahir, Sultan Abdülhamit'in de Kavalalı' nın yönetim biçiminden yararlanmış olabileceğini herhalde hiç aklına getirmiyordu...

Osmanlı'nın merkezi yetkesine başkaldırdığı için Kavalalı Mehmet Ali Paşa'yı *Yediçınar Yaylası*'nın bir tümcesinde silip atan Kemal Tahir, yenilikçi hareketlerin karşısındadır. "Başlangıç" bölümündeki kendince tarih yazımını Mısır'da olup bitenlerden sonra şöyle sürdürüyor: "...koca Sultan Mahmut bu işleri kibrine yediremedi de dertlenip öldü. Yerine büyük oğlu, Sultan Mecit geçip oturdu." (s. 12) Ardından Tanzimat Fermanı ilan olundu ve Yediçınar Yaylası'nda olanlar oldu! Durduk yerde, "Sanki âhir zaman peygamberi hiç gelmemiş de Müslümanlık bunca zamandır dünyayı tutmamış gibisine," Osmanlı tebaasında din ve mezheplere bakılmaksızın, eşitlik ilan ediliyordu. Kemal Tahir, Osmanlı'nın sütüne su katıldığını düşünüyordu. "Gâvurla söz edenlerin başında, Koca Reşit Paşa denilen bir herif" ile "pantolonlu asker" (yani, Yeniçeriliğin kaldırılmasından sonra kurulan, "modern" Nizam-ı Cedit ordusu) bulunurken nasıl düşünsündü!

Cami, medrese ve tekkelerde yuvalanmış etkili çevrelerin boy hedefidir artık Mustafa Reşit Paşa; değil mi ki Tanzimat'la birlikte eşitlik, insan hakları ve çağdaşlaşmayla enikonu bir ilişki içine girmektedir Osmanlı, bu değişimin mimarı da "kâfir" bellenecektir artık. İstanbul'da yaşanan bu değişim, Çorum dolaylarının ve Yediçınar Yaylası'nın yerleşik düzenini ve Çakır Kâhyaları nasıl etkileyecektir? Romanın yanıtı şöyle: "İstanbul'da okunan ferman buraya yetişemez. Aralıkta bir yerde kaybolur. Biz hiç mi ferman görmedik?" (s. 14) İstanbul'da ferman olan padişah sözü Yediçınar Yaylası'nda böyle ayağa düşer işte.

"Başlangıç" bölümünün sözde tarih panoramasının okunması romanın yazınsal gerçekliğine sığdırılmaksızın sürdürülebilir: "'Gâvura, gâvur denilmeyecek' fermanının duyulup unutulmasından bu yana, on beş yıl geçti. Bu on beş yıl içinde Osmanlı padişahı, Mısır'ı elden çıkardı, memleketin iki yerinde patlayan iki büyük ayaklanmayı bastırdı, tam on üç defa sadrazam değiştirdi, ama Çorum'un düzeninde göze görünür hiçbir değişiklik yapamadı." (s. 16) Görülüyor ki, Şemsettin Ünlü'nün *Yukarışehir* romanında, Osmanlı 19. yüzyılının ikinci çağdaşlaşma atılımı olan Kanun-ı Esasi'nin ilan edilmesinden sonra Yukarışehirlilerin yaşadığı sevinç, Kemal Tahir'in yaklaşımından temelli farklı bir tarih kavrayışının sonucudur. Yediçınar Yaylası'nın ayanı ve eşrafı İstanbul'da yaşanan Tanzimat yenilenmesine karşı yüksek duvarlar çevirirken, Yukarışehir'in sıradan insanı, "Kanun-ı Esasi padişah oldu padişah yerine," diyerek bayram yapacaktır. Gene *Yediçınar Yaylası*'nda Nizam-ı Cedit ordusu "pantolonlu asker" denilerek aşağılanırken, Yukarışehir halkının Hassa Alaylarını coşkuyla karşılayıp gençlerini Rusya seferine uğurladığı da belirtilebilir.

Kemal Tahir, Osmanlı ayanının Çorum'daki uzantılarına karşı, geleneksel beylerin değerlerini yeğler; *Yediçınar Yaylası* da bu sorunsalı öne çıkarmayı amaçlar. Merkezdeki yozlaşmanın yansısıdır Başıbozuk paşası Dilâver Ağa ve Kambur Kadı ("İstanbul ne demek? Say ki Kur'an'ın yazdığı mahşer yeri." -s. 174); Tanzimat Fermanı bir tek bu yerel ayan takımına yarayacaktır. Çakır Kâhyalara ise, ancak geçmişten gelen bir soy kütüğü kalacaktır, o da korunabilirse.

Gerçekten de, Anadolu'nun düzeni gittikçe bozulurken, Çakır Kâhyalar da yıllar içinde varlıklarını düzmece ağalara kaptıracaklardır. Çakır Kâhyaların Halil'in oğlu Ömer Efendi'den Ömer'in oğlu Kenan Efendi'ye kadar, geleneksel ağalık gün günden kötüye gitmeye, yerini türedi ağaların Çorum dolaylarındaki egemenliğine bırakmaya başlar. Soy kütüğü onulmaz

yaralar alarak geleneksel ağalık değerleri aşınınca, soyguncu ve vurguncu yeni bir tür ağalık çıkar ortaya – örneğini, Yediçınar Yaylası'na konup koruması altına girdiği Çakır Kâhyaların varlarına yoklarına el koyan Abuzer Ağa'da bulur bu yozlaşmış değerler toplamı.

Abuzer Ağa Anadolu'da yaşanan kötüye gidişin niteliksel bir değişimini anlatırsa da, geleneksel değerlerin yitimi, babadan aldığı beyliği sürdüremeyen Ömer Efendi ile başlar. Ve Ömer Efendi'nin ölümünden sonra –babasının ölümünü sevinçle karşılayan!– oğul Kenan, artık "utanmazların padişahı" olacaktır. Geleneksel ağalık değerlerinin sonudur Kenan. Gâvur Ali gibi olumsuz bir tipe bile, "Kesmeli bu namussuzları tekmil" dedirten kötüye gidişi başlatan odur. Gâvur Ali'nin Cöntürk sürgünü Seyfettin Bey'e içini döküşüne bakalım bir: "Ne olmalı olmalı, Kurban olduğum Allah, size artık fırsat vermeli canım... Fırsat vermeli de, güneş bir zaman da sizin atın başına vurmalı. Bu köpoğlu dünyayı düzeltirse sizin Cöntürk takımı düzeltir." (s. 267) Bu sözleri Gâvur Ali'nin sarhoşluğuna mı vermeli, yoksa hem ayıngacı, hem oğlancı, hem de Abdülhamit muhbiri olan Gâvur Ali'nin dilinden dökülenlerin bir hikmeti mi olmalı? Kemal Tahir'in, "Cöntürk takımı" ile bu katkısız "namussuz"un aklından geçenleri özdeşlemekte amaçlı davrandığı besbelli. Curnalciliğini Davavekili Cevdet Bey'in içki sofrasından devşiren Gâvur Ali'nin ağzından yapılan şu Jöntürk tanımına ne demeli: "Cöntürk ne demek bakalım? Dinsiz, mezhepsiz bir tayfa demek! Bunlar domuz yediklerinden, domuz huyludurlar. Hayvan kısmından, yalnız domuzun erkeği, dişisini kıskanmaz. Bu Cöntürk'ler de domuz olduklarından kıskançlıkları yoktur. Canın çekerse karılarını bile kullanırsın. Katiyen seslenmediklerinden başka hazzederler. Bunlarda, karı, orta malıdır." (ss. 274-275)

Gâvur Ali –bayağı bir muhbiridir ya – Abdülhamit' ten öğrenmiştir sanki bu sözleri. Sultan Abdülhamit de *Siyasî Hatıratım*'da, Jöntürklere olan nefretini benzer sözlerle dile getiriyordu: "Milleti aydınlatmak, terakki ettirmek gibi riyakârane bahaneler bularak mevcut düzeni yıkıp, atalarının asırlardır yaptıklarını mahvederek sözde yenilik getirmek istiyorlar: hakikatte istedikleri hükümetimin tecrübeli idarecilerini devirerek yerlerine geçmek ve iktidara sahip çıkmaktır. Bunlar dinlerini, vatanlarını inkâr eden riyakâr, sefil bir çetedir. Öyle olmasa can düşmanımız olan Hıristiyan kuvvetleriyle anlaşarak vatandaşlarının, dindaşlarının mahvına çalışmazlardı."[25]

Anadolu'nun yozlaşması ve türedi ağaları ne denli olumsuzlanırsa, Jöntürkler de o denli olumsuzlanır *Yediçınar Yaylası*'nda… Jöntürk sürgünü Seyfettin Bey için Abuzer gibileri "istibdadın boku!"dur; "Hürriyet" ile birlikte, "Böyle kavatlıktan, soygunculuktan türeme ağaları, milletin kendisi hükümete bırakmadan bitirecekmiş." (s. 278) Oysaki romanın dördüncü ve son bölümü, "Yediçınar Yaylası'nın sahibi Abuzer Ağa," diye başlar; Çorum'un İttihat ve Terakki Cemiyeti Başkanı ise, Davavekili Cevdet Bey olmuştur! Kemal Tahir artık romanını istediği yere getirmiş, Abuzer Ağa ile Cevdet Bey'i kafa kafaya verdirmiştir. Cevdet Bey, Abuzer gibileri kullandığını düşünürken, aslında kullanılmaktadır da. Türedi ağa Abuzer neyse, İttihat Terakkici Cevdet Bey de odur Kemal Tahir'e göre. Abuzer gibileri, "Aman! cemiyete yararlı olduğumuz bilinsin!" diye düşünmeye başlamıştır; Cevdet Bey ise, İttihat Terakkici pragmatizmi ile aynı yola sokulur: "Abuzer namussuzuyla Kenan alçağına nasıl katlandığımı sorsanıza! Ne halt edelim? İyi olduğuna inandığınız bir işi yapmaya uğraşırken pis avadanlıklar kullanmak lazım gelse, 'ellerim kirlenir' diye bir an duraklar mısınız?" (s. 293)

Kemal Tahir'in Meşrutiyet'in sonuçlarına ilişkin keskin eleştirisi romanın sonuna dek yoğunlaşarak sürer. İkinci Meşrutiyet, dolayısıyla "hürriyet" dönemi yalnızca bir düş kırıklığıdır romancıya göre. İstibdat dönemini ise, Osmanlı'nın geleneksel değerlerinin ve yetkesinin süreği olarak, büyük ölçüde onaylar. Yazınsal yaşantıları olmayan roman kişilerinden biridir Seyfettin Bey; köktenci bir "meşrutiyet" yanlısıyken, romancının zoruyla, üç yıl içinde tam bir düş kırıklığına uğramış, "hürriyet"ten önceki günleri özlemeye başlamıştır. Gelin görün ki, bir kez yapmışlardır, çaresiz güdecek ve güdüleceklerdir! Seyfettin Bey acı acı şöyle dile getirir bu durumlarını: "Nasıl kederliyim anlatamam kardeşim! Evet haklısınız. Hürriyetten sonra uğradığımız çeşitli hayal kırıklıkları akıl alır şeyler değil. Hepimiz hiç istemediğimiz işleri yapıp duruyoruz. Daha korkuncu: Buna ne kadar da yatkınmışız. (...) Hâlâ kararsızlıklar içinde bocalayıp dururken (...) Buraya arkadaşları çekilme fikrinden caydırmak için gelişime ne dersiniz." (s. 293) Hem bu arada, "meşrutiyet" yanlısı Cevdet Bey gibi aydınlarla Abuzer gibi türedi ağalar uzlaşmışlar, Çorum dolaylarında bu işbirliğinin egemenliğini kurmuşlardır. Üstelik asıl güç Yediçınar Yaylası'nı ellerine geçiren Abuzergillerdedir ve bu işbirliğinin zorunlu olduğuna kendini de inandırmıştır Cevdet Bey. Seyfettin Bey gibi, o da "bir acıklı Osmanlı aydını" olmuştur, içler acısı durumlarını çarpıcı

biçimde tanımlar: “Arkadaşlar bana kızıyorlar. Ben sanki, Abuzer’i, namuslu adam bolluğunda seçmişim gibi... Politika kirli iş... İçine girdiniz mi, paçalarınız çamurlanmasın olmaz. Göze alacaksınız. Bütün bizim gibi düşünmeyenleri tepelemeye kalkarsak, bugün ortada kaç kişi kalırız? ‘Bizim gibi düşünmek...’ lafı da bir bulanık laf... Çünkü, her yeni duruma göre, biz de düşüncelerimizi, sık sık değiştiriyoruz. Abuzer’i tepelemek mi, Abuzer’le işbirliği yapmak mı daha zor bakalım? (...) Hürriyetten önce biri karşıma çıksaydı: ‘Sultan Hamit yolcu... Sen Çorum’un cemiyet başkanı olacaksın!’ deseydi, herifi ossaat çiğnerdim. Neden bilir misiniz? Hayvanlığımdan... Memleketi hiç tanımamak hayvanlığı...” (s. 297) Cevdet Bey, Kemal Tahir’in dilediği gibi bir İttihat Terakki aydını tipidir bu satırlarda. Yola gelmiştir, romancının tarihi dilediğince yola getirdiği ve *Yediçınar Yaylası*’nın, yalnızca kendisinden beklenen işlevi karşılayan, son kertede edilgin bir anlatıya dönüştürüldüğü gibi.

II

Kemal Tahir öğretici (didaktik) bir romanı temellemeye çalışıyor ve bunun örneklerini veriyordu. Kurmaya çalıştığı ideolojik-tarihi olurlayanların romanlarını değerlendirişi hep görünüşte kaldı. Osmanlıcı tarih tezi enikonu tartışılırken, romanlarının yazınsal düzeyi arkadan geliyordu. Kemal Tahir’in özellikle Marksçılık ile şu ya da bu biçimde ilişki kurmuş olan aydınların öncelikli konusu olmayan bir sorunu dayattığı söylenebilir: Kemalizmi ve Cumhuriyet ideolojisini bütün bütüne dışlayan bir yaklaşıma karşılık olarak, kültürel ve politik bağlamlarıyla yüceltilen Osmanlı değerleri ve ona bağlı mitik Osmanlıcı söylemin konulması.

Kemal Tahir, ulaştığı öznel tarih yorumunu romanlarının nesnesi yapmak yerine etkin bir özneye, kurucu etkene dönüştürürken, tarihi bozuşturmakla kalmıyor, o tarihi roman sanatına karşı, kötüye de kullanmış oluyordu. “Kemal Tahir romanı” bütüncül bir ideolojik nesne olarak alınabilir; gelgelelim (ya da bu yüzden), romanları bu ideolojinin yaşantısını yazınsal düzleme taşıyamadığı gibi, gerçek yaşantıları da keyfi biçimde bozmaya kalkışır. Kendi etik tutumuna genelgeçerlik kazandırmaya çalışır. Romanlarındaki kişiler de birer roman kişisi olmaktan önce, romancının ideolojik-tarih tezinin taşıyıcıları olarak önemlidirler. Onun kişileri, romanların gerçekliği içinde, yaratım sürecinin ve yazınsal içeylem

sonucu olarak canlanan kişiler değil, romancının tek belirleyen olduğu bir karşılıklı ilişki içinde romanda yer alan, *işlevsel* kişilerdir.

Kemal Tahir de bir yaşam gerçekliğine yazınsal bir çevren açmaya çalışır çalışmasına da, sözgelimi *Yediçınar Yaylası*'nda geleneksel olanın çöküşünün ya da Meşrutiyet'in yarattığı düş kırıklığının dramatiği bir türlü canlanmaz. İlkin Ömer Efendi'nin (romanın görece başarıyla çizilmiş ikinci kişisi), sonra oğlu Kenan Bey'in çöküşü ve gittikçe yok olması; Cevdet Bey'in yönetebilmek için kokuşmuş türedi ağalarla işbirliği yapmak zorunda kalışı (romanın çarpıcı bir izleği); Seyfettin Bey'in bir anda ümitsizliğe düşen bir İttihat Terakki aydını oluşu – *Yediçınar Yaylası*'nda yazınsal dramatiği yaşanmayan, romancının ilettiği sorunlar...

Yediçınar Yaylası'nın en özellikli kişisi olan Cevdet Bey'in bir İttihat Terakkicinin acınası dramını anlatan ilginç kişiliği ancak karşılıklı konuşmalar sırasındaki sözlerinden açığa vurur. Cevdet Bey'in dramı romanın içsel gerçekliğinde biriken çatışmaların sonucu oluşmaz, yani bir kurmacanın ürünü değildir; söz yerindeyse, bir yerde böyle olan Cevdet Bey, romanın başka bir yerinde öyledir işte; nedensiz değişimler yaşar. Ne gerçekil bir roman atmosferi, ne bir roman kişisinin anlatıyı taşıyan etkinliği, ne sıradan yaşantıların ayrıntıları... Belli ki Kemal Tahir için asıl olan Cevdet Bey'in iç çatışmalarının gelişimi değil, onun adına anlatmak istediği tarihsel ve politik süreçler, büyük dönüşümler, ideolojinin düzlemine çekilmiş bir hesaplaşmadır. Anlatılan, belki gerçek bir İttihat Terakkicinin dramıdır ama Davavekili Cevdet Bey'in yazınsal dramatiği değildir. –Kemal Tahir'de gerçekçiliğin ancak bir yanılsaması bulunur.

Burada György Lukacs'ın tanıklığı yerinde olabilir. "Balzac," diyor Lukacs, "toplumsal öğelerin karakteristik gelişiminde bulunan iç zenginlikler yerine büyük tarihsel olayların dış parıltısını konu olarak seçen bir yazarın, mesleğini bilmediğini kabul eder."[26] Roman sanatı tarihsel olanı içkinleştirmeye kalkışıyorsa eğer, bireyi tekil bir kimlik olarak tarihin içinden süzüp yazınsal yaratım sürecinde gerçekleştirecek, böylece tarihi roman kişileriyle sorgulamaya başlayacaktır. Yani roman kişisi olarak somut tarih içindeki birey de tarihi tanıtlamak için ya da tarihin bir nesnesi olarak değil, tarihi yeniden yorumlayan ve tarihin yazınsal bir imgesini kuran özne olarak roman sanatına sokulur. Bu düzeydeki roman kişisiyle birlikte, tarihsel gerçek yazınsal gerçeğe dönüştürülmüş olur.

Kemal Tahir ise, tarih ile roman arasındaki ilişkiyi baş aşağı alıyor; yani, bireye ancak tarihin kendisi için var olma (tarihe boyun eğme), tarihin

iletkeni olma şansı tanıyor. Roman kişilerine tanınan bu sınırlı kategorik düzeyde ise, tarihseli kavrayış köreltildiği gibi, toplumbilimsel ve ideolojik güdüler besleniyor, roman sanatıyla karşı karşıya getirildiği için tarihe de haksızlık edilmiş oluyor. Kemal Tahir'in roman serüveninin hemen bütünü ülkenin tarih boyunca yaşadığı önemli ve büyük dönüşümleri konu alır; gelin görün ki, ne bu dönüşümlerin nedenlerini nesnel bir biçimde çözümleyebilir, ne de seçtiği konularını roman içinde farklı düzlemler, art-alanlar açarak çok-boyutlandırır. Birbiriyle izleksel bağları olan, fakat organik bütünlükten yoksun parçaların üst üste gelmesiyle romanlarını oluşturur.

Yediçınar Yaylası, kurmaca düzeyinde alınması güç, yazındışılığa kapıları açık, yazarının öbür romanları gibi işlevsel bir romandır ve bir romanın romancısı tarafından yoksullaştırılmasının, ideolojik bir iletkene dönüştürülmesinin hazinliğini yansıtır.

– "Kemal Tahir romanı", "öznel (ideolojik) tarih"in roman sanatı üstündeki şiddetidir!

III

Roman sanatı için tarihin anlamı nedir? "Tarihsel roman" konusunun asıl sorusu bu olmalıdır. Tarihçi E. H. Carr'ın şu saptayımı çıkış noktası olarak alınabilir: "Tarihçiyle olguları arasındaki ilişki bir eşitlik, bir alışveriş ilişkisidir."[27] Carr'ın bu özlü saptayımı üç unsura ayrılabilir: a) Tarihi değerlendiren tarihçi; b) Tarih yazımından bağımsız tarihsel olgular; c) Bu ikisi arasındaki eşitlik ilkesine dayalı ilişki. Carr tarihçi ve tarih arasındaki *etkin* bir ilişkiyi temel aldığı için, tarihin zamandizinsel olayları yerine, tarihsel olguları ilişki kurulabilecek asıl unsurlar olarak alıyor. Bu etkin ilişki biriminin öbür tamamlayıcısı da, tarihsel olgular karşısında tarihçiye tanınan eşit ilişki hakkıdır. Demek ki tarihçinin tarih yazımında kaçınılmaz bir öznellik ve özgün bir yorumla davranabileceği baştan öngörülüyor.

Tarihseli alımlamanın bu etkin süreci, roman sanatıyla tarih arasında daha karmaşık bir ilişki biçimine dönüşür. Tarih ile tarihçi (ve tarih yazımı) arasında madalyonun iki yüzüne yazılı bir ilişki kurulurken, tarih (ve tarihsel olgular) ile romancı (ve tarihsel roman) arasında çok katmanlı bir ilişkiden söz açmak gerekir. Bu ilişki ise, şu unsurlara ayrılabilir: a) Romancı; b) Roman tarafından değerlendirilen görece bağımsız tarihsel

olgular; c) Roman sanatının yazınsal gerçekliği ve yaratım sürecinin etkin unsurları; d) Romancı ve tarih ile roman sanatı ve tarihsel olgular arasında, –birincilerin kazanacağı– *eşitsiz* ilişki.

Tarihsel roman konusu için en çok önem taşıyanı sonuncusu, yani, iki çelişken unsur arasındaki eşitsiz ilişkidir. Tarihsel romanda romancının tarih, roman sanatının tarihsel olgular karşısında baskın oluşunun yanı sıra, roman dili de tarihcil retoriği bütün bütüne ortadan kaldırır. Tarihsel olgular tarihsel roman içinde yeniden kurulur, düzenlenir ve biçimlenirken, kurmaca anlatı bütüncü bir tarihsel imgeye dönüşecektir; yani, alınan tarihsel dönemin romanın yazınsal gerçekliğine izdüşen bir imgesine... Zamandizinsel tarih yoğunlaştırılıp indirgenirken, yepyeni bir tarih tasarımı da soyutlanacaktır. Bu yeni tarih tasarımı (ya da yorumu) eskil tarihin çağdaşlaştırılması olarak kendini gösterirken, yitik değerlerin üstündeki külleri temizleyecektir. Artık tarihin bilgisi yerini tarihsel romanın bulduğu yazınsal bilgiye bırakmış, tarihin kendisine benzemeyen yeni bir bilgi keşfedilmiştir. Ve denebilir ki, tarih yazımının –bilim düzeyinde alınmasına karşın– tarih karşısında öznellikten bir türlü kurtulamayacağı gerçeği karşısında, roman sanatı (tarihsel roman) tarihe kurmaca düzeyinde, yani önyargılardan bağımsız bir yaratıcı tutumla yaklaştığı için, “tarih bilimi”nden çok daha nesnel bir tarih kavrayışına *yol açacaktır.*

Roman, tabii hiçbir zaman tarihin kendisi olmayacaktır ama herhalde gelecekte, tarihin en çok değer verilen *vicdanı* sayılacaktır.

* * *

Tarih, roman sanatı için sonsuz ve ucu açık bir imgedir.

Mart 1991

TARİHSELİ ÖYKÜLEMEK VE KERBELA

Hazreti Ali, ölürken son sözleriyle oğullarına şöyle seslenir: “Ömür dediğin, şimşekten hızlı geçer. Ama geriye, mazlumun yanında olanlar için, parıltısı sönmeyen bir ışık kalır ki, bu ışık mezarınızın bekçisi olur. Ey Hasan, ey Hüseyin, mezarlarınız ışıklı mezarlardan olsun. Olsun ki, inanmış insanlar izlerini kaybetmesinler.” (s. 22)

Bekir Yıldız’ın *Ve Zalim ve İnanmış ve Kerbela*’sı[28] bu öğüdün izini süren bir öykü; Hazreti Ali ve oğullarının, Muaviye ve oğlu Yezid’in kıyıcılığına kurban gidişlerinin öyküsü.

Roman, tarih sayfalarına düşmüş ya da onun ötesine geçerek, tarihsellik katına yükselmiş bir olayı üç ayrı biçimde içkinleştirebilir: İlki, olayı kendi zaman ve mekân sınırları içinde, kendi gerçekleşme biçimini bozmadan. İkincisi, olayın günümüzde kazandığı bir örnekliği yakalayıp, ya bugünün geçmişe ya da geçmişin bugüne yansıttıklarını belirleyerek. Üçüncüsü, olayın bugünü önceleyen tarihsel süreçlerin bir parçası olduğunu görüp bugünü geçmişin süreği biçiminde alarak, yani, olaya kendi zaman ve mekân sınırlarının ötesinde bir kimlik kazandırıp tarihi çağdaşlaştırarak.

Tarih anlatısı ile tarihsel romanı birbirinden ayırt edecek olan da, gene bu üç ayrı kurmaca yöntemi olacaktır. İlk ikisi birbirine geçirgen olmalarına karşın, üçüncüsü bambaşka bir düzlemin konusu olup niteliksel bir ayrımı imler, ilk ikisiyle tarihin sayfaları romanın öyküsüne sıçrarken, üçüncüsüyle yazınsal yapıt tarihsellik kazanır. Tarihte yaşanmış bir olay kendi oluşum biçimini koruyarak romanda yerini aldığında, tarihsel bireşimi arkalamakla yetinecektir. Yazınsal gerçeklikle kaynaşan tarih ise, romanın içeylemiyle örülen bireşimin ta kendisi durumuna gelecektir. Tarih bu düzeyde artık bir konu olmaktan çıkmış, romanın içeriğine, dramatik yürütücüsüne dönüşmüştür.

Bekir Yıldız *Ve Zalim ve İnanmış ve Kerbela*’da asıl olarak ikinci yönteme sadık kalıyor. Gerçek bir tarihsel olayın bugüne ışık tuttuğunu ve bugünü kavramak için geçmişe ışık tutmak gerektiğini göstermeyi amaçlıyor. Gelgelelim, tarihsel olmanın kıyısına getirdiği öyküsünü, orada bırakıyor; Kerbela’yı tarihselci bakış açısıyla görüyor ama öykü tarihsel olamıyor.

Bekir Yıldız, Kerbela olayını kendi oluşum süreci içinde anlatmadığı için, öykü sonra gelen tarihsel sürece eklenen bir parçaya dönüşmüyor.

Hazreti Ali ve oğulları Hasan ve Hüseyin'in katledilişi ile onların yerlerine Muaviye ve oğlu Yezid'in halife oluşları, Kufe halkının "daha güçlü olduğunu kestirdiğine" biat etmesi, bir roman dokusu içinde değil, dışsal anlatıyla kurulan tek bir düzlem üstünde yer alır. Bir tarih öyküsünün gereği olarak, öykü kişileri gerçek kişilerden alınırken, asıllarını hiçe saymadan yeniden yaratılırlar ama içsel-düşünsel çatışmalarıyla değil de, yalnızca dışsal anlatıya bağımlı olarak. Oysa tarihsel roman yaşantısal çelişkilerin çözümünü dışsal anlatının arkasına koymadan, her iki düzlemi birleştirmeye çalışır; tarihsel olgular da yazınsal iç çatışmaların akışı içinde soyutlanır.

Ve Zalim ve İnanmış ve Kerbela'da Ali, Hasan, Hüseyin ya da Muaviye ve Yezid tarih içinden süzülen kişilikler olarak değil, uzlaşmaz iki ayrı davanın taşıyıcıları olarak okur önüne çıkarlar. Bu yüzden öykü soyut tarihsellik arayışına değil, somut tarihsel haklılık belirlemesine dayanıyor; "politik" işlevini yerine getirmesi ve bir davanın yüceltilmesi amaçlanıyor. "Mazlumlar" 1300 yıl sonra hâlâ inançlarından ödün vermeden, "zalimler"in kıyıcılığına karşı savaşıyor, artlarında bir ışık izi bırakıp ölüme gidiyorlar. Kerbela gerçeği, 1300 yıl önce açılmış olan sayfadan günümüze yansıyor.

Öykünün iletisinin doğrudanlığı ve günümüze yansımaları için şu örnekler açıklayıcı olabilir:

Ali: "... her öldürenin arkasında, bir öldürten vardır." (s. 21)

Hüseyin: "Sen geleceği, bir an düşünmeden, bugünü kurtarayım derken, acılara gömdün bizi. Bugünler, gelip geçer, ama yarınlar?" (s. 44)

Hüseyin: "Benden bir şey istendiğinde, dedem nasıl davranırdı? Babam nasıl davranırdı diye düşünürüm hep." (s. 46)

Muaviye: "Gerektiğinde, bir memurunu görevden almak, çekilecek yüz bin kılıcın önünü, boşluğa getirir. Halkı, memurlarınla korkut. Alabildiğine korkut... Ama korkuları dayanılmaz olunca, suçu fermanlarda değil, memurlarda aramaları için memurlarını çek ve cezalandır. Cezalandır ki, halk hoşnut olsun." (s. 65)

Hüseyin: "Eğilmek insanoğluna göre değildir ey Kufeliler. Ancak eğildiği insanın, kendisi önünde de eğilebileceğine inanırsa, eğilmelidir insan." (s. 88)

Ali: "Ordular seni ürkütmesin. Sen, sen ol, kendinden kork. En büyük ordu, insanın içinde tepinir." (s. 123)

Hüseyin: "Korkusuzluğum nedendir? Çünkü bilirim ki, zalimliğin zulmünü, inanmışlığın direnci er geç yener. (...) Pınarlar kurur, ama dağın

suyu bitmez.” (ss. 140-141)

* * *

Roman insan aklına ve duygusuna seslenirken, ikisini kaynaştırmayı amaçlar; oysa Bekir Yıldız yalnız akla sesleniyor; şu var ki, akla seslenirken de politik işlevini kolaylıkla üstlenen başarılı bir dil kuruyor.

Kerbela olayının nasıl yaşandığı ve kahramanlarının olay içindeki durumları, kendini tarihin olanaklarıyla sınırlamış roman için hep göz önünde tutulacak bir sorundur: O tarihsel gerçeklik romanın yaratım sürecine eklenerek, yazınsal gerçekliğe dönüşür. Gelecek kaygısı duyan tarihsel roman içinse, tarihsel gerçeklik bağımlı kalınacak değil, romanın organik dönüşüme uğratacağı bir unsur olarak vardır.

Bekir Yıldız, Kerbela gerçeğinin günümüzdeki yansımalarına ışık tutup benzerliği bugüne taşırken, iki ayrı zaman dilimini bir örnek gören bir düşünceye dayanıyor: Geçmiş ve bugün, bütün tarih içinde birbirine eş izlere düşüyor. Gelgelelim sıçrama tahtası olarak bugünü değil, geçmişi seçerek; Kerbela’ya bugün içinden bakmak yerine, kendini, yücelttiği Kerbela mazlumlarının yanına koyup –okuru da yanına çekerek– , oradan bugüne bakıyor. Öyle ki, bugünü bilmek Kerbela’yı değil, Kerbela’yı anlamak bugünü aydınlatacaktır...

Anlatısının tek düzlemliliği, tarihsel ve bireysel değişimlerin tekil anlatıyla belirlenmesi ya da bu değişimlerin devinim içinde değil, sonuçlarıyla öykünün gelişmesi ve en sonu tek boyutlu kalışı nedenleriyle, *Ve Zalim ve İnanmış ve Kerbela* roman değil, bir büyük öyküdür. Tarihteki trajik bir olay, yazınsal trajiğe dönüşemiyor; bununla birlikte, büyük öykü olması onun kendince değerinden bir şey çalmıyor. *Ve Zalim ve İnanmış ve Kerbela*, benzeri çok az olan bir deneme, gerçekçi ve özgün bir tarih öyküsüdür.

Şubat 1987

Roman ve Yazınsal Gerçeklik

“Bir romanın yalnızca yaratılması değil,

okunması da, uyanıkken görülen bir düştür.”

MICHEL BUTOR

YAŞANMIŞ BİR POLİTİK ROMAN:

YAŞAMAK GÜZEL ŞEY BE KARDEŞİM

I

Nâzım Hikmet'in roman sanatına nasıl dayanılmaz bir tutkuyla bağlı olduğunu çoklarının üstünde durmaya değer görmemesi şaşırtıcıdır. Diyelim ki yazdığı romanlar es geçildi, ya roman sanatı üstüne düşünüp yazdıkları, coşkuyla tartıştıkları? Eskimiş olduğunu düşünenler varsa eğer, belki de haklıdırlar; aradan kırk elli yıl geçmiş, birbirinden apayrı dönemler üst üste devrilmiş, artık edebiyat tarihinin ilgi alanındadır yazdıkları, da denebilir, şiirinin büyüklüğünün ağır baskısı yanında romanları "ihmal edilebilir" de – bunlar da birer değer biçme sayılmaz mı!

Gelgelelim, bu yazının konusu olan *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*[29], bütün kuşkuların ötesinde, önemli bir romandır.

Nâzım Hikmet, sanatsal biçimlendirme üstüne yenilikçi görüşlere sahipti. Sözgelimi romanın, günümüzde tipik kişiler yaratma sorununu aşmış (bir bakıma, bu işlevin tamamlanmış) olduğunu daha o günlerde öne sürüyordu. Tip yerine *insan!* Çağdaş romanın biricik sorununun insan olduğunu söylüyor ve "Gün gelecek ki, tip denen nesne sanattan büsbütün kaybolacak ve onun yerini tip olmayan insan alacak," diyordu. (1944) Tipik kişinin romandaki yerini kıyasıya sorguladığı şu sözlerindeyse, belli bir bildiriyi amaçlayan öykünün zorunluluğunu tartışmaya açıyordu: "... kılı kırk yararcasına ve bundan dolayı da çok defa enteresan olması için şişirilmiş karakter tipleri vermek kaidesinin roman için mutlak bir prensip olduğu meselesini münakaşa etmenin zamanı gelmiştir. Tipi inkâr edelim demiyorum, ama yerli yerine koyalım ve şimdiye kadar romanda işgal ettiği sarsılmaz tahtından indirelim, o da bizim gibi bir fani insan, bir sahici insan olsun. Romanı mutlak olarak ne fıkra etrafında, ne de tipler etrafında kuralım." (1942) "Ben akılda kalacak, ölmez tipler "yaratmak", yahut onları tesbit etmek niyetinde değilim. Ben memleketimin sosyal bakımdan karakteristik tiplerini –muayyen bir devirde yaşamış ve yaşayan– vererek muayyen bir devirde memleketimin manzarasını çizmek istiyorum." (1943) Nâzım Hikmet'in eskimezliğini de herhalde burada aramak gerekiyor. Tipin romandaki kategorik egemenliğini böylesine sarsalayıp toplumcu gerçekçiliğin sanatsal biçimlendirme ilkelerini yeniden düzenlemeye

özgürce kalkışan bir kuramcı tutumuyla, roman kavramını enikonu gözden geçiriyordu Nâzım.

Roman sanatı gerçekliğin yeni özünü ve *ruhunu* izlemeyi her koşulda sürdürür. Bu yakın izleme içinde dışsal gerçekliğin gerek öze, gerek biçime ilişkin değişimi, roman sanatının da kendini sınamasına, gözden geçirmesine, yenilemesine yol açar. Nâzım Hikmet, yazınsal yaratım sürecinin içsel değişiminin varacağı noktaları, bir bilici sezgisiyle görüyordu sanki. Şu sözlerinin çarpıcı bir sezgiyi imlediği nasıl yadsınabilir: "Romanda şimdiye kadar elde edilen bütün başarıların temeline dayanmak, fakat diğer taraftan teknikte artık değişmez kaideler halinde putlaşan ölçülerin darlığını parçalamak, yeni ölçüler kurmak. (...) Doğan ve doğmakta olan yeni insan münasebetleri, hatta bunların fecri yeni bir şekli, daha yüksek bir keyfiyeti, yani roman unsurlarını içinde taşımakla beraber ondan ayrı ve daha yüksek bir edebiyat şeklini icap ettiriyor diye düşünüyorum." (1943) Nâzım Hikmet'in –on yıllar sonra bugün bile tartışılan– öngörüsü çıkar ya da çıkmaz, bu önemli değil; asıl üstünde durulması gereken, onun 1940'larda roman sanatının kendini yadsıma olasılığını bile bakış açısına sığdıracak denli geniş bir yazınsal çevrene sahip olmasıdır. Denebilir ki, Nâzım Hikmet bir kuramcı olarak da olanaklarının geometrisine ulaşmayı başarmıştır.

II

Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim, bir "politik roman" olarak, Nâzım Hikmet'in sanatında bir aşamayı değil ama roman sanatımızda özellikli bir yeri gösterir. Politik izleklere yaslanan, toplumsal ve bireysel süreçleri politik düzeyde romanın eksenine alan "politik roman", edebiyat tarihi içinde bütüncül bir roman türü olarak alınmıyor. Gelgelelim, pek çok romanı niteleyebilecek en anlamlı terimin de "politik roman" olduğu niçin söylenmesin? Maksim Gorki'nin *Ana,* Jack London'ın *Demir Ökçe,* Nikos Kazancakis'in *Toda Raba,* George Orwell'ın *1984* ve Miguel Otero Silva'nın *Ve Gözyaşlarınızı Tutun* romanları, "politik roman" türünün seçkin örnekleri arasında sayılabilir. Bu romanların yanı sıra yer alacak olan, N. G. Çernişevski'nin *Nasıl Yapmalı,* İlya Ehrenburg'un *Paris Düşerken, Fırtına* ve *Dipten Gelen Dalga* üçlüsü ya da Ignazio Silone'nin *Fontamara*'sı ise, "politik roman" kavramını aşan özellikler taşırlar. Kendi romanımızdan örneklersek; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama*

Enstitüsü, Attilâ İlhan'ın *Kurtlar Sofrası, Bıçağın Ucu* ve *O Karanlıkta Biz,* Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak,* Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* ve *Şafak* romanları da, toplumsal ve tarihsel bağlamlarıyla politik süreçlerle iç içe kurulmalarına karşın, politik roman terimiyle karşılanamazken, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* tam anlamıyla bir politik roman örneğidir.[*3]

Politik roman terimi, bir romanın içkinleştirdiği sorunsalın politik bir çevrenle kuşatılmış olduğunu anlatır. Bir romanın bu terimle nitelenerek ne yüceltileceğini, ne de değersizleşeceğini ayrıca belirtmek herhalde gereksiz olur. Politik roman bir düşüncenin –yazınsal bakımdan edilgin olmayan– taşıyıcısıdır besbelli. Belki roman sanatı içinde yazarınca en çok belirlenen ve dizginlerine sıkıca tutunulan türdür.

Nasıl bir bakış açısı içinde alınırsa alınsın, yetkin bir yazınsal yaratımın ürünü olduğu sürece, politik roman da kurmaca kişiler arasındaki ilişki düzlemleriyle örülür; ve kuşku yok ki, roman sanatının herhangi bir türü için geçerli değerlendirme ölçütleriyle değerlendirilerek yerini bulur. Türlerin hep birbirine geçişli olduğu düşünülürse, politik roman vb. terimlerin de dural değerleri olmadığı, tersine, yapılan değerlendirmenin bağlamı uyarınca birbirine yakın ama farklı nitemler aldığı söylenebilir. Yani kategorik ayrımlar koymak, yaşaması olanaksız bir yargıda bulunmakla eşdeğerdedir. Irving Howe, politik roman gibi kesin bir kategoriden yana olmadığını söylerken, roman türlerinin ayırt edilmesinde önemli olanın "gözlem açıları" olduğunu söylüyor. "Bunlar olsa olsa," diyor Howe, "yazarın işlediği konudaki ağırlıklı bir noktayı, egemen bir vurguyu ya da yazarın ele aldığı konuya yönelik yaklaşımını belirleyebilirler."[30]

III

Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim, yaşanmış (otobiyografik) bir politik roman örneği. Nâzım Hikmet çok yoğun biçimde yaşadığı politik bir dönemi ve çevreyi, yaşadıklarından yola çıkarak yansıtıyor. Romanın ilk sayfalarından başlayarak, kendi yaşamından bir kesiti anlattığı hemen fark ediliyor. Kendisinin de politik bir insan olarak yaşadığı bu dönemin trajik sonuçlarının Nâzım'ı derin biçimde etkilediği anlaşılıyor. Bununla birlikte, bu romanı politik sorumluluk güdüsüyle yazdığı belli olsa bile, önceden oluşturduğu görüşlerini doğrulatmak için de yazmamıştır. Çıplak gerçekleri bir roman içinde okura yansıtma kaygısı güçlü biçimde duyumsanır ama

roman değerinden bir şey yitirmez. Dışsal verilere boyun eğmeden, ilişkileri ve durumları, yaratım süreci içinde kurar Nâzım Hikmet.

Nâzım'ın kendi yaşamı ve kişiliğiyle özdeşleştirdiği Ahmet'in[*4], 1921 yılında arkadaşı Süleyman ile "Millî Mücadeleye katılmak için" İstanbul'dan Anadolu'ya geçişi, 1922'de Moskova'da üniversite öğrenimi... Arka plandaki olaylar olarak: İzmir Şimendifer İşçileri Cemiyeti'nin kapatılması; Şeyh Sait ayaklanması; 1925'te "legal imkânlardan sonuna kadar yararlanmak için" Bursa'da *Yoldaş* gazetesinin çıkarılması... Ahmet'in üniversite kütüphanesinde *Pravda*'nın 1922 yılı basımlarını karıştırırken gözüne ilişen dönemin önemli olayları: Büyük Millet Meclisi'nin İstanbul hükümetinin varlığına son veren kararı; Mısır'da ulusal kurtuluş savaşı; Çekoslovakya, İran ve ABD'nin Rusya'daki açlara yardım göndermeleri; İrlanda'da sokak çatışmaları; Türkiye ile Ukrayna arasında anlaşma yapıldığına ilişkin Frunze'nin açıklaması... Bir bölümü roman kişilerinin doğrudan yaşamadığı olaylarla dönemin panoraması böyle çizilirken, romanın öyküsü içinde yaşananlar da gerçek politik olaylar ve süreçlerle iç içe geçer. Ahmet, Süleyman, İsmail, Kerim ve Ziya'nın yaşadıkları, Nâzım'ın gerçek yaşamının parçalarıdır.

Nâzım'ın bu romanındaki yöntemini roman konusundaki şu düşüncelerinde bulabiliriz: "...röportaj unsurunun roman unsuru içine karışmasının birçok lüzumsuz kitap sayfasını ve uzunlukları ortadan kaldıracağını sanıyorum. (...) yazı sanatında kazanılmış, fakat malum sebeplerden dolayı, edebiyat çerçevesinin içine kabul edilmemiş ve zuhurları bizzat o sahadaki tekniğin ve insan münasebetlerindeki gelişmenin eseri olan, gazetecilik, röportaj, muhabirlik filan gibi yazı tarzlarından, bilhassa bunların büyük hadiseleri en veciz kavrayabilme imkânlarından romanda istifade etmek lazımdır sanıyorum."[31] Nâzım Hikmet yıllar sonra, yaşadıklarından romanında böyle yararlandı; kuruluğa düşmeden, dışsal gerçekliğin unsurlarını romanın yapısında içselleştirerek.

* * *

Nâzım Hikmet bu romanında bir yandan politik tarihimizin oldukça önemli bir döneminin görünümünü verirken, öbür yandan da aynı dönemin yasaklı politik kişilerinin yaşantılarını, kişiliklerini, roman kişilerinin yazınsal yaşantısında soyutlamaya çalışır. Roman kişilerini yaşanmış olanı yansıtmanın tuzağına düşürmez. *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*'in asıl

başarısı da buradadır. Romandaki kişilerin tümü birer roman kişisidirler ve birer birey olarak da, kişisel özelliklerinin olumlu-olumsuz, iyi-kötü, doğru-yanlış yanlarıyla, zengin bir yaşantı toplamı sunarlar. Kişiliklerin inandırıcılığı, onların yaşanmış olduklarının bilinmesinden değil, otobiyografik unsurların romanın kurgusu içinde bütüncül bir yazınsal niteliğe ulaşmalarından ötürüdür. Romanın kapsadığı uzunca bir dönemin (1920'lerden 1940'lara dek) politik sorunlarının bir bölümü arka plandan bir sinema şeridi gibi geçirilirken, asıl canalıcı olanları anlatının kurgusu içinde, roman kişilerinin yazınsal politik yaşantılarıyla birlikte verilir. Romandaki kişileri çok tutumlu bir dille, başarılı biçimde anlatmıştır Nâzım; kişilerin davranışlarında, iç-konuşmalarda ve karşılıklı konuşmalarda sığlık, yapaylık görülmez; rastgele duran, iğreti hiçbir ayrıntıya rastlanmaz; doğal yaşantıları ve oluşum süreçleri içinde insanlar vardır yalnızca.

Ahmet romanın en çapraşık ve zengin kişiliğidir. Bu nedenle de, İsmail ya da Ziya gibi, yaşantılarıyla gerçek birer kahraman olan kişilerden çok, yazınsal kişiliği Ahmet'te bulur Nâzım. İsmail, bir bakıma romancının kendi isterlerinden bağımsız olarak, kusursuza yakın (o bile kusursuz değildir) kişiliğiyle, kendi kendini ortaya koymuştur. Oysa Ahmet politik bir örgüt adamının oluşum sürecini kararlı ve savaşımcı yanıyla olduğu kadar, zayıflıklarıyla da yansıtır.

İstanbul işgal altında: Ahmet'in daha örgüt yaşamı içinde olmadığı yıllar. Lejyon askerleri sokak köşelerinde yurtseverlerce öldürülürken, bu eylemler içinde bulunamamanın tedirginliğini duymaktadır Ahmet; bu yüzden arkadaşı Süleyman'ın Anadolu'ya geçip Millî Mücadeleye katılma önerisini alınca, "sevinçten deliye döner" (s. 43) Ahmet o günlerde pek çok kararsızlık yaşamaktadır. İnebolu'ya geçtikten sonra, kendilerini izleyen Ayın-Pe (askeri polis) arkadaşları Tevfik ile Süleyman'ı yeniden İstanbul'a gönderirken, Ahmet büyük bir eziklik duyar: "'Beni de geri gönderin' mi, demeliydim? Sattım mı arkadaşlarımı? Kime? Hem, gidenlerle arkadaş mıyım? İyi ama Süleyman yardım etti bana. Onun sayesinde burdayım. Beni geri çevirip onları bıraksalardı, onlar nasıl davranırdı? Seslerini çıkarmazlardı herhalde. Bunu böyle düşünmek, özür aramak, kepazelik değil mi?" (s. 44) Mustafa Suphi'lerin adını ilk kez Trabzon'a geçtiğinde, o günlerde katledildikleri sırada duyar Ahmet. 1925 yılbaşına doğru Moskova'dan yurda döndükten sonra[*5], güvenlik içinde olacağı İzmir'e gider. İsmail ile aynı evde kalırlar. Yasadışı yaşantı içinde, gizlendiği evden

dışarı çıkmaması gerekirken, kötü bir iş yaptığını bile bile, gündüz vakti evin çevresinde dolaşmaya çıkar. Bir şanssızlık sonucu bir sokak köpeğinin ısırmasıyla, uzun süren kuduz olma korkuları başlar; İzmir'de kuduz salgını vardır o sırada. Ahmet'in yaşadığı korku; başlangıçta kuduz olasılığını düşünmeyen İsmail'in de giderek Ahmet'in davranışlarından ürküntüye kapılıp kuduracağı günü belinde silahla beklemeye başlaması (Ahmet'in İsmail'in belindeki silahı gördüğü an, romanın en çarpıcı yerlerinden biridir); Ahmet ile İsmail'in birlikte ev yaşantısı zengin ayrıntılarla yüklü bir anlatımla, başarıyla verilir.

Ahmet'in Moskova'daki yaşantısı da kişiliğindeki bazı zayıflıkları ortaya çıkarır. Özellikle Anuşka ile ilişkisinde sürekli bocalamaktadır. Yeni toplumun doğmakta olan "tipi" karşısında şaşkındır; Anuşka yeni toplumun insanı olarak biçimlenmesine karşın, Ahmet hâlâ eskinin izlerini taşımaktadır. Bu yüzden Anuşka'nın dostluk ilişkilerindeki kendine güvenli davranışlarını kavrayamaz, onun Sİ-YA-U ile dostluğunu şiddetli biçimde kıskanır; "Kendimden utanıyorum, ama sabahlara kadar Anuşka'yla olması; aklıma öpüştükleri filan gelmiyor, Anuşka'yla Moskova ırmağı boyunda el ele bile tutuşmadan dolaştıklarını biliyorum, gözümle gördüm; sabahlara kadar Anuşka'yla olması deli ediyor beni, bunun beni deli ettiğinin de şimdi şimdi farkına varıyorum." (s. 30).

Ahmet, zayıflıklarının yanı sıra, olumlu kişilik özellikleriyle de romanın en çok yaşayan, çarpıcı kişiliğidir. "Bütün işlerini mükâfat kaygısıyla ceza korkusunun dışında yapmaya" çalışan Ahmet, parti kendisine görev verdiğinde Sovyetler Birliği'ni bırakıp yurda dönerken, kararsızlık göstermez. Bolu'da sürgündeyken, aylardır maaş alamayan öğretmenlere önderlik yaparak, haklarını aramalarını sağlar. Millî Mücadele'ye katılmak için birlikte yola koyulduğu arkadaşlarıyla cebindeki parayı ortaklaşa harcarken bile, "dayanılmaz bir utanç" duyar, kendini "fakir fukaraya ziyafet çeken mirasyediye" benzetir, (s. 48). Nâzım Hikmet, tüm kişilik özellikleriyle, *yakından tanıdığı* bir kişiyi çizmektedir Ahmet'te.

Romanın ikinci önemli kişisi İsmail'dir. İsmail örnek bir örgüt adamı, hatta bir kahramandır. Romanda ilk ortaya çıkışı, hakkında sonradan öğrenilenler düşünüldüğünde, şaşırtıcı gelecektir. Sıradan bir işçi portresiyle kendini gösteren İsmail, İstanbul, Ankara, Diyarbakır ve Bursa'da yıllarca hapishanelerde yatan, Sansaryan Hanı'nda ve tecritlerde ağır işkenceler gören, işsiz yaşama uğraşı içindeyken bir de sürekli yeraltında yaşamanın güç koşullarıyla savaşan bir insandır. İkinci Dünya Savaşı'nda Nazi

ordusunun Sovyetler Birliği'ni işgalini radyodan dinler, üzülür; içerdeyken tanıştığı Neriman ile gene içerde evlenir; bir yandan iş arar, bulduğu işlerden polis attırır, öbür yandan bildiri basıp geceleri duvarlara yapıştırır; içerdeyken hem eğitimini tamamlar, hem Rusça öğrenir; yemeklerini dakikası dakikasına zamanında yer... Böyleyken bile, Nâzım onun kişiliğinde kusursuz bir kahraman yaratmayı düşünmez. Sözgelimi, İsmail bir türlü rahat yaklaşamaz Neriman'a. Romanda sıradan bir kişi gibi yer almasına karşın, Nâzım'ın yazınsal kişilik özelliklerini en çok yakıştırdığı kişilerden biri olan Neriman, İsmail'e şöyle der: "İstediğim bir iki şey var bu dünyada. Bir kere, artık İsmail'i hapise atmasınlar derdim, ama hiç hiç... Bu bir. Sonra bir evimiz olsun isterdim, bahçe içinde tabii, küçük şirin, kalabalık bir ev. Zenginlik filan istemezdim katiyen. Ve sağlık, sen aslan gibisin maşallah, benim de sıhhatim fena değil." İsmail, olağanüstü sıcaklıkla çizilen Neriman'ın bu sözlerine, "Tam bir küçük burjuvalık," diye karşılık verince, Neriman, irkiltici, şöyle der: "Sen bana bu küçük burjuvalığı kaçtır yakıştırıyorsun İsmail, ben öyleysem öyleyim." (s. 93) Titizlikle seçilmiş ayrıntılarla, romanda gerçeklik duygusunun en başarılı verildiği, son derece sıcak bölümlerden biridir burası.

Romandaki kişilerin hiçbiri kendi kişisel, toplumsal ve politik konumlarına uygun düşmeyen sözler söylemezler; iğreti ve yapay bir tek konuşmaya rastlanmaz roman boyunca. Nâzım'ın başarısı kuşkusuz kişilerini gerçek yaşamdan almasından ötürüdür ama gerçek yaşamda Ahmet, Neriman ya da Anuşka ve Petrosyan denli derişik kişiler bulmak pek olası değildir. Kişilerin hiçbiri tek başına bir tipiğin boyutlarını içermez. Romanın böyle bir sorunu da yoktur. Ne var ki Ahmet, İsmail, Ziya, Kerim, hatta Anuşka ve Petrosyan'ın ayrı ayrı taşıdıkları özelliklerin bireşimi, romanımızda rastlanmayan düzeyde, seçkin bir yazınsal politik kişiliğe ulaşır. *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, "devrimci romantizm"in roman sanatımızdaki ilk ve en başarılı örneği olarak da anılabilir.

Dışsal gerçekliğin romanımızda bozuşturulmadan yansıtamadığı başlıca alan, politik örgüt yaşamı ve bu yaşamın yaratıcısı olan kişilerdir. Bu alan romanımızda nedense ya kuru, sığ, kaba bir indirgemeyle yer alır ya da çarpıtılıp gerçekte var olmayan biçimleriyle. *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*'in bu alanı yansıtmakta gösterdiği başarı, roman sanatımıza ışık tutacak düzeydedir.

IV

Romanın arka kapağındaki kısa tanıtma yazısında, Sovyet yazar B. Polevoy'un, "Nâzım Hikmet bu kitabıyla övündüğü kadar belki hiçbir kitabıyla övünmemiştir," dediği belirtiliyor. Nâzım'ın bu kitabıyla övünmesinin iki nedeni olmalı: Birincisi, tıpkı Aragon gibi, politik sorumluluk duygusuyla, gerçekten yaşanmış olandan yararlanarak, parti yaşamının romanını yazdığı için. İkincisi, bu görevci anlayışını, her bakımdan yetkinlikle yerine getirdiği için.

Nâzım Hikmet gene roman üstüne yazarken, şunları söylüyor: "...ben hiçbir zaman romancı olamam, çünkü hikâye anlatmasını bilmem. Halbuki iyi bir romancı olmayı da pek isterdim."[32] Nâzım bu romanıyla kendini doğruluyor. İki bakımdan: İlkin, her sayfasında roman yazma tutkusunu duyumsatan *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* ile iyi bir roman yazmış oluyor; sonra, güçlü şiir kaynağının beslediği coşkuyla yazdığı romanında, öykülemeden belirgin biçimde kaçınıyor. Öyküden çok, olaylar ve durumlar üstüne kuruyor romanı. Her biri asıl öyküyü bütünleyecek biçimde geliştirilmeye çok uygun öykücükler, Nâzım'ın şiirli, tutumlu diliyle, birkaç ayrıntıyla çizilip bırakılıvermiştir. Buna karşın, roman için harcanmışlık duygusu vermez bu tutum. Öykünün hızla akışı, bu arada romanın bir solukta okunmasını da sağlar.

Roman uzun, acılı ve çok renkli bir yaşama ilişkin gözlemler ve bunlara ilişkin ayrıntılar üstüne kurulduğu için, enikonu işlenecek gereçlere şöyle bir dokunup bırakmakla yetiniyor Nâzım. Çok çarpıcı ayrıntıları boyutlandırsaydı ve yaşanmış olanın dışına çıksaydı, herhalde daha derinlikli, büyük bir roman ortaya çıkacaktı, bunu duyumsamamak olanaksız.

Ayrıntıların çoğunlukla karşılıklı konuşmalarda kullanılması, romanı güçlendiren bir etken. Roman kişilerinin ayırt edici özelliklerini üçüncü kişinin anlatıcılığına boğmadan, yazarın istemlerine de başvurmadan, kendi sözleriyle (daha az olarak başkalarının sözleriyle) belirtmesi, romanın başarısını yükseltiyor. Romanın dramatik yükünü de en çok bu konuşmalar taşıyor.

Nâzım Hikmet romanda kendisi için yeni olan teknikleri kullanıyor. *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* farklı kişi adıllarıyla kurulmuştur. Üçüncü kişinin anlatısı, bununla sık sık iç içe geçen iç-konuşma ve karşılıklı konuşma, birbirlerini tamamlayacak ölçüde katkılıdırlar. Öykü, Ahmet'in yurda döndükten sonra iş bulmak ve örgüt çalışmalarını sürdürebilmek için İzmir'e geldiği 1925 kışında başlıyor ama roman bu tarihten başlayarak

sürmüyor. Geriye dönüşlerle önceden yaşananlar romana girerken, asıl önemlisi, romanın öykülenen zamanı ilerki yıllara da atlıyor. 1938'de İsmail'in tutuklanıp Ankara'ya gönderilişi, İstanbul'da adalar açıklarında Erkin denizaltı ana gemisinde tutulması, romanın şimdiki zamanı içindeymiş gibi girer anlatıya. Uzunca bir dönem ve kişilerin bu dönem içindeki gelişim süreçleri, değişik düzlemlerde ve zaman boyutlarının birbirine bağlanmasıyla verilir. Bu arada romanın anlatı düzlemine bir dördüncü boyut eklenir: Romanın kurgusundan kendini dışlaştıran romancı, bazen doğrudan araya girerek, açıklamalarda bulunur. Örneğin; Kerim'in akıl hastanesine düşmesine neden olan işkenceler romanın kurgusu içinde yer alırken, akıl hastanesinden çıkıp 1950 Mayısı'nda veremden öldüğünü, böyle bir açıklamayla öğreniriz. Toplumsal ve tarihsel dönüm noktalarının yazınsal yaratım sürecine etkisi olarak ortaya çıkan ve politik bir bildiri içeren romanlarda rastlanan bu yola (Çernişevski ya da Herzen'de olduğu gibi) Nâzım da başvurma gereğini duymuştur.

* * *

Verili somut durumlardan ve kişilerden bir romanı soyutlamanın güçlüğü altından başarıyla kalkmak her zaman kolaylıkla gerçekleşemiyor. *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, görece yeni tekniklerden yararlanarak oluşturulan kurgusuyla, dilinin yalınlığıyla, roman için onsuz olmaz ayrıntılarının zenginliği ve onca ayrıntının titizlik ve tutumlulukla kullanılışıyla, parti yaşamını ve sosyalizme bağlı insan tipini ustaca verişiyle, roman kişilerini ve ilişkileri gerçekil kılmaktaki başarısıyla, roman sanatımızda çok özellikli bir yer almıştır. Geleceksizlik içinde sıkışıp kalan bunca örnek arasında soluklanabilmek için de düşündürücü bir örnektir.

– Nâzım Hikmet, roman sanatımızın gerçekçi yönseminin bir dönemecinde yaşıyor.[*6]

Ekim 1987

***YEŞİLÇAM DEDİKLERİ TÜRKİYE'*NİN**

BAŞARISI VE BAŞARISIZLIĞI

I

Vedat Türkali, roman sanatımızın gerçekçi yönsemi içinde yer alan, yalnızca öykülemeye önem vermesiyle değil, öbür özellikleriyle de sıcak bir ilişki içinde olduğu klasik roman geleneğini ısrarla izleyen, yazdıkları tartışılan bir romancımız. Geçtiğimiz yılın (1986) son günlerinde yayımlanan romanı *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*[33] bugüne dek eleştirmenlerin ve romancıların ilgisini yeterince toplayamadı; okunmasında olduğu kadar, incelenmesinde de üstünkörü ele alışlara kapalı oluşunun bunda bir etken olduğu söylenebilir.

Yeşilçam Dedikleri Türkiye'nin anlatısı öyküyü önde tutuyor. Romanımızda çoğun olumsuz yanlarıyla alınmakla birlikte, her bakımdan büyük önem taşıdığı kuşkusuz olan 12 Eylül öncesindeki politik dönem, *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*'nin de temel izleği ve sorunsalı olarak beliriyor.

Yaşanılan kötücül döneme tepki göstermek yalnızca kimi yazarlara özgü sayılmış, öbürleri ise bu tanrı vergisinden "azade" tutulmuştur nedense. Hem yazarlığı, hem kişiliğiyle çağımızın en nahif adlarından biri, büyük bir yazar, aynı zamanda barışsever, Katolik ve dürüst bir demokrat olan Heinrich Böll, "Her Allahın günü hükümetlerin, kiliselerin ve kurumların ihanetine uğramakta olduğumuz bir dünya karşısında bir kimsenin bu yolu sonuna dek gitmesini anlayabilirim," diyor. "Ama ben yapamam bunu, çünkü karşımızdakilere ileteceğimiz bir mesajın henüz varlığına ve dilin sürüp gideceğine inanıyorum."[34]

Yeşilçam Dedikleri Türkiye'de politik kargaşanın had safhada olduğu bir dönem tüm karmaşıklığıyla yansır ve tartışılır. Romanın öyküsü iki zaman düzleminde sürer. Bir yandan zamandizinsel akış içinde, her bölümde farklı bir kişinin anlatıcılığında gelişen öykü; öbür yandan aynı bölümler içindeki geriye dönüşlerle, birbirinden bağımsız çağrışımlarla, bazen de romanın zaman boyutlarının dışına çıkılarak çizilen geniş bir politik panorama. Vedat Türkali'nin bu panoramanın özelliklerini yalnızca sonuçlarıyla değil, oluşumu içinde çizmekte gösterdiği başarı dikkat çekicidir. Hem politik olayların gelişimi, hem de kişilerin tekil (bireysel) oluşum süreçlerinin nasıl biçimleneceği ve nereye varacağı önceden kolaylıkla kestirilemez.

Romanda söz konusu dönemin bütünüyle yansıtılması amaçlanmıyor; belli bir mekân içinde, dönemin başlıca özellikleri belirli bir zaman kesiti seçilmeksizin iletiliyor. Bu yüzden konu alınan dönemin öne çıkan, belirleyici özellikleri yerine, o dönem için ikincil sayılabilecek olaylar üstüne kuruluyor roman. Romanın serinkanlı bir gözlem gücüyle geliştirilmesinde bu yazınsal yaklaşımın da önemli payı bulunuyor.

II

Yeşilçam Dedikleri Türkiye'nin yapısı, kimi asal, kimileri ikincil taşıyıcılar olarak, farklı derinliklerden yükselen şu direkler üstüne kurulmuştur:

a) Bazen arka planda, bazen en önde gelişen, ülkemizin bir döneminde yaşanan politik sürecin ve faşist hareketin ülke genelindeki terörünün Yeşilçam'a yansıması. Romanın Yeşilçam'da başlayıp Yeşilçam'da biten öyküsü, pek çoğumuzun içinde yaşadığı ya da yakın tanığı olduğu olayları da anlatıyor.

b) Refik, Gündüz, Emine, Saffet Duran, Narin Ceylan'ın Yeşilçam yaşantıları.

c) Gündüz'ün, kendisiyle ve çevresiyle çatışma içindeki devrimci aydın kişiliği.

ç) Refik'in kişiliğinde, bir insanın politik değişim süreci.

d) Zühtü Bey'in yaşanılan toplumsal dönemle çatışma içindeki kişiliği.

e) İşçi hareketinin politikleşmesi ve aydınlarla ilişkisi.

f) İlaç tekellerinin soygunu ve bu soygun çevresindeki acımasız ilişkiler.

Her biri ayrı bir sorunun taşıyıcısı olan bu öyküler, anlatının kanalları olarak romanda önem kazanırlarken, kendi düzlemlerini yaratıyor ve kendi iç süreçleriyle birlikte, asıl öyküye, ana soruna bağlanıyorlar. Romanın birincil kişileri olan Refik ve Gündüz bu düzlemlerin hemen tümünde yer alırlarken, öbür kişiler bazılarına hiç girmezler. Sözgelimi, işçi hareketinin Yeşilçam çevresindeki kişisel ilişkilerden bağımsız bir gelişimi vardır.

Romanın kurgusunu sekteye uğratan, yanlış atılan, iğreti ve yersiz kalan ilmekler de var bu arada. Zühtü Bey'in Romanya-Almanya-Yunanistan gezisi, Yunanistan'da rastlantılar sonucu eski sevgilisi Lena ile karşılaşması, şaşırtıcı bir gelişme olarak girer romana. Refik'in annesi Mefharet Hanım ile Ankara'da buluşması ve birlikte geçirdikleri günler, ancak İlaç Dosyası filmine para bulmak için yapay bir eklenti sayılabilir.

Salih’in ölümü, Gündüz’ün yolunu kendi başına çizmesi için itki vermekle birlikte, kolay seçilmiş bir çözüm gibi duruyor... Bu örneklerde anlatı kendi gerçekliğinden uzaklaşırken, romanın öyküsü de kesintilere uğruyor, içeriği yaralanıyor.

Vedat Türkali, roman kişilerinin kendileriyle ve yaşadıkları çevreyle sorunlarını, çatışmalarını başa koyuyor. Kişilerin iç dünyaları bu seçimin ağırlık noktasıdır. Anlatıcının belirleyen olduğu romanlarda, kişilerin iç dünyaları başkalarının tanıklığı önünde, yarı açık duruma gelir; anlatılan kişiler kadar, anlatan (ya da okuyan) da bir sonraki aşamada neler olacağını önceden bilebileceği bir anlatı düzeyiyle karşı karşıyadır. Roman sanatının yetkin örneklerinde anlatıcının (romancının) inisiyatifi çoğu kez ancak bir ölçüde elinde tutabildiği düşünülürse, kişilerin iç dünyalarına romancının bütünüyle egemen olmasının olanaksızlığı da görülecektir.

Vedat Türkali’nin yoğun çatışmalar içindeki kişileri, iç konuşmalar ve diyaloglar aracılığıyla, anlatıcının aktarmadığı, ancak tanık olduğu, bildiği bir dünyayı dolayımlı biçimde gözler önüne sererler. Roman sanatının en önemli sorunu olma özelliğini koruyan bireyin iç yaşamı, kendini anlatmak yerine aktarıldığında, hemen yapaylığa düşürecek denli karmaşıklaşmıştır. “Roman kişilerinin yaşamasını mı istiyorsunuz? Özgür olmalarını sağlayın,” diyor Sartre.[35] Vedat Türkali, *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*’de, kişilerin özgürce gelişmesinin *yollarını açmayı* hep gözetmektedir (Bir tek Gündüz’de bu tutumunun aksadığına yukarıda değindik.) Romanlarında iç-konuşmaya çok önem vermesi de bu tutumuyla tamamlanmaktadır.

Burada, iç-konuşmaları düzenleme biçiminin bilinç-akışından farklı olduğunu belirtmek gerekir. Onun bu tekniğinin bilinç-akışının başarılı kullanılışı olarak görülmesi yanlış olur. Füsun Altıok (Akatlı) *Bir Gün Tek Başına* üstüne yazarken, “Bu tekniğe bilinç-akışı adı, “iç-konuşma’dan daha uygun düşüyor kanısındayım,” diyor.[36] Vedat Türkali’nin kullandığı iç-konuşma yöntemine bilinç-akışı denirse, bilinç-akışının gerçek örneklerini tanımlamak güçleşecektir. Vedat Türkali iç-konuşmayı kullanırken, kişilerinin aklından geçenleri yazınsal bir biçim ve biçeme sokarak, yeniden düzenler. İnsan bilincinin düşünsel akışı, gerçekte onun roman kişilerinde görüldüğü kadar düzgün değildir. *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*’deki bilinç-akışı örnekleri ise, sayılacak denli azdır; sözgelimi romanın bir yerinde Refik şöyle düşünür: “Bu filme koyduğumuz şeyler benim açımdan aslında kaç kez söylemedim mi karşı çıktığımı size ben demek bu filmi sevinmez olur mu insan...” (s. 105) Kendisine ilk kez bir

filmi yöneteceği söylendiğinde Refik’in gösterdiği heyecanlı tepkinin bilincine yansıyışıdır bu.

Yeşilçam Dedikleri Türkiye’nin zamandizinsel bir akışı vardır; ne var ki somut zaman, anlatıcı tarafından romanın hiçbir yerinde belirtilmiyor; yalnızca ipuçları verilmekle yetiniliyor ve romanın öyküsü yaşadığımız *belli* bir döneme karşılık düşüyor. Bir roman, belli bir dönemi anlatırken, o dönemin somut verilerinden yararlandığı gibi, kendi verilerini de yaratır. Kendi verileri yaşamın içindeki somut gerçeklerle örtüşmese bile, yazınsal yaratım içinde gerçekliğin ta kendisine dönüşmüş veriler olarak yer alırlar. Yoksa, roman yalnızca o dönemin yazınsal düzleme taşınmasıyla sınırlanır. Gerçek veriler romanın yazınsal gerçekliği içinde birer roman gerecidir, o kadar. Ne aynı biçimde yansıtılmaları gerekir, ne de zaman ve mekân boyutlarını aynıyla korumak.

III

Yeşilçam Dedikleri Türkiye, Vedat Türkali’nin önceki iki romanı *Bir Gün Tek Başına* ve *Mavi Karanlık*’ta aldığı sorunların boyutlarını çoğaltıyor. Sorunların çeşitliliği zengin bir kişiler toplamını da birlikte getiriyor. Roman sanatımıza kolaycılığın egemen olduğu bir dönem içinde, *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*’nin kişilerindeki bu zenginlik, üstünde durmaya değerdir.

Romanda kişiler birer birer öyküye girerken, anlatının doğallığını bozmamaya özen gösterirler. Bu arada öykünün romanın iskeletiyle sıkıca bütünleştiği hemen görülür ama bazı eklemlerin iyi oturmadığı ve öykünün birdenbire boşluğa düştüğü noktalarda, roman da aksamaya başlar. Sözgelimi, Şahin Doğu üstündeki ısrarına karşın, Vedat Türkali bu kişisini bir türlü romanın dokusuna yedirememiştir. Gerçek bir kişiden yola çıkılarak oluşturulduğu anlaşılan Şahin Doğu, öykü içinde sık sık kendini gösterirken, aynı ölçüde romana katkıda bulunamıyor, vazgeçilmez bir roman kişisine dönüşemiyor. Devrimci işçi Salih’in zamansız ve bir bakıma nedensiz ölümü de boşlukta kalıyor.

Oysa romanı yücelten, onsuz olunmaz parçaların yüksek bir bireşimine ulaşmaktır. Refik ve Gündüz romanın birincil kişileridir; sonra Zühtü Bey ve Salih, Emine, Nihat, Ramiz Bey, Pervin ve bunlara eklenebilecek olan Seniye, Narin Ceylan, Saffet Duran, Komiser Atıl, Temel, Fahrettin, Makbuş romanı tamamlayan irili ufaklı, çeşitli değerlerde taşlardır.

Vedat Türkali'nin, devrimci aydın tipi Gündüz'ü romanın başkişisi olarak *tasarladığı* hemen anlaşılıyor. Gelgelelim, bu tasarımı gerçekleşemiyor. Yazarın tasarımının ötesinde, öykü içindeki ağırlıklı yeri nedeniyle de, okur gözünde de romanın asıl kişisinin Gündüz olduğu görünebilir ama romanın kendi gerçekliği tasarımı aşarak, Refik'i Gündüz'ün önüne geçiriyor. Gerçekten de, yazınsal gerçekliğin romancının istemini nasıl aştığının ilginç bir örneği var burada. Refik kendi bireyselliği ve çevresiyle ilişkisi içinde, çok başarılı bir kişilik oluşumu yaratır. Yazar Gündüz'ü öne çıkarmak için anlatıya kimi zaman doğrudan karışırken, Refik buna gereksinim duymaksızın, kendi kendini yaratır; Vedat Türkali'nin kişilerine kazandırmayı amaçladığı tipik özellikleri de üstünde daha çok toplayan bir kişilik kazanır.

E. M. Forster, *Roman Sanatı*'nda, roman kişilerinin özgürleşme yönsemini şöyle açıklıyor: "Roman kişileri gel deyince uysala gelirler; ama aslında başkaldırma duygusuyla doludurlar, çünkü pek çok bakımdan gerçek insanlara benzerler. Kendi başlarına buyruk olmaya çalışır, bu yüzden de ikide bir romanın temel amacına ters düşen davranışlarda bulunurlar. Yazarın elinden kurtulur, denetim dışına çıkarlar. Romancının yarattığı dünyanın insanları olmakla birlikte, çoğunlukla o dünya ile uyum içinde değildirler. Kendilerine tam bir özgürlük verilecek olursa, tekmeyi basıp romanı parça parça ederler; çok sıkı bir denetim altında tutulacak olurlarsa, ölüp giderek öç alır, kitabı içten içe çürüterek yok ederler."[37]

Refik de değişim içinde oluşup zenginleşen kişiliğiyle, romanın yaratım sürecinin denetiminden çıkıp kendi yolunu çizmiş, romanın başkişisi olmuştur. – Nasıl ki, önceden önemli bir Yeşilçam tipiği olarak tasarlandığı sezilen Şahin Doğu, bir türlü yaşayan bir kişiliğe dönüşememişse... Osmanlı kalıntısı, tutucu mu tutucu Zühtü Bey'in oğlu Refik, başlangıçta apolitik, hatta *atipik*'tir. Çevresinde alabildiğine sıcak biçimde yaşanan sorunlara karşı ilgisiz, kendini Yeşilçam'ın gündelik sorunlarıyla sınırlamış, "Dünyaya değil, sinemaya doğmuşum!" diye övünen, içine kapanık, parasız pulsuz, olgunlaşmamış kişiliğiyle ne yana çekilse gidecek biri olarak romana girer.

Refik, kurduğu yeni ilişkilerin etkisiyle, çevresinde tanık olduğu değişimden etkilenmeye başlar. Gösterdiği değişim başlıca üç etkene bağlanabilir: İlki; tanıştığı günlerde bir türlü yıldızı barışmayan Gündüz'ün kendisine karşı yapıcı yaklaşımı. İkincisi; Yeşilçam ortamına sıçramakta gecikmeyen politik terör. Üçüncüsü; Emine ile kurduğu arkadaşlık ilişkisi.

Bu etkenlere bağlı olarak, Refik olumlu bir kıpırdanış içine girer, sonra da bu değişimini sinemacılığına aktarmaya çalışır. Romanda başlangıcıyla sonu arasında en uzun yol alan kişidir Refik; neredeyse yoktan var edilmiştir. Bu da bir romanın asıl kişisinin kim olduğunu belirlemek için önemli bir ölçüt olsa gerektir.

Refik'teki bu değişim tabii adım adım oluşur. Ancak 326. sayfada, "Aşırı uçlar vuruşuyor deniyor ama bakıyorsun hiç ilgisiz birini de..." diyebilecek noktaya gelir. Bu süreç onu sonuçta "İlaç Dosyası" filmini, türlü olanaksızlıklar içinde, ölüm tehditlerine karşın sırtlanmaya getirir; saldırıya uğrar, yaralanır, gene de yılmaz: "Gidip basalım şu herifleri; bir temiz dayak! Yüzü sivilcelerle dolu bir oğlanı göstermişlerdi onların adamıymış diye. Geçen yıldı, pek de ciddiye almıyordu kimse. Bizde de var! Solcuları doldurduk, onlar da... Kırış kırış oldu içi. Solcular kim? Emine gelmesin miydi? Gündüz Ağbi'den ne zarar gördük? Söyledikleri baktın ters görünüyor sana, benimsemezsin... Hiçbiri bana bir şey zorlamadı." (s. 376)

Vedat Türkali, "yaşamın akıp giden diyalektiği içinde olumsuzlukların olumluya dönüşünü bir eski devrimcinin dramıyla sergileyip vurguluyor roman, hem de devrimciye bazı gerçekleri kabul ettirerek,"[38] diyerek, Gündüz'ün roman içindeki yerini açıklıyor ama roman bu işin üstesinden gelemiyor. Gündüz'ün yaşadığı dram, olumlu dönüşümleri bütünüyle sırtlayacak nitelikte değildir. Gelgelelim, hükümlü olup cezaevine gireceği sırada, birdenbire farklı bir kişilik kazanır Gündüz: "Neyi durdurabilirler? İşçileri mi? Sonsuz kökenini mi yaşamın? Mafyalara kalır mı bu ülke? Fahrettin'in çocuğu doğacak. Döktükleri kanda boğulacaklar bir gün." (s. 561) İşçi önderi Fahrettin'in faşistlerce öldürülmesinden sonra söylediği bu sözler, Gündüz'ün romanın sonuna dek izlediği çizginin çok üstünde bir düzeyi imler.

Gündüz yıllarca içerde yatmış, sürgün cezasını tamamladıktan sonra istanbul'a dönmüştü; şaşkınlık, düş kırıklığı ve umutsuzluk içindeydi. İnsanlara karşı güvensiz ve çevresiyle uyumsuzdu; "Artık her şeye vurdumduymazlıkla bakıyordu." (s. 31) Romanda az ama öz çizilmiş kişilerden biri olan genç devrimci Nihat'a yakınlık duymaya başlar; onun da hüküm giyip içeri girmesiyle yalnız kalır. Pervin ve Seniye ile ilişkilerinde de kendisiyle barışık değildir. Bir tek Salih vardır: eski dostu, işçi önderi Salih.

Gündüz, Vedat Türkali'nin bilge işçi tiplerinden biri olan Salih ile hapishanede dostluk kurmuştur. "Salih'de bir garip yumuşaklık, tersine sertlik var ki, en batıcı sözünü bile dinletir batıcı olmaz." (s. 257) "Salih'in öyle yumuşak ilişkileri vardı ki genç işçilerle, devrimciden çok, babacan, kimseyi kıramadığı için varını yoğunu ona buna kaptırıp nasıl olsa top atacak tatlı bir esnaf görünümündeydi. (...) İçerde en çetin çatışmaların arasında böyle kaldı bu adam. En yakınlarına sertleşir, o da çok gerekli görmüşse. Bana birkaç kez gerekli görmüştü... Haklı mıydı? Ne bileyim? Haklıydı belki. Biz aydınlar, her şey birden değişsin, olsun bitsin bekliyormuşuz... Çok kızmıştım. Şimdi düşünüyorum da, yanlış değildi belki..." (s. 196)

Gündüz sürgünden döndükten sonra, işte bu Salih'le de ortak yanlarının azaldığını görmüştür. Eski dostlukları yaşanamayacaktır artık; çünkü herkes farklı bir dönem içinde, yeniden biçimlenmektedir. Salih hastalandığında ailesine haftada iki üç kez öteberi götürüp para bırakarak vicdanını rahatlatmaya çalışır: "Öyle mutlu oluyordu ki bunları yaptıkça, yapabildikçe." (s. 257) Bu örnekte olduğu gibi, Vedat Türkali'nin çok az sözle kişilerinin ruhsal durumlarını saptamakta çok başarılı olduğu da yeri gelmişken belirtilmelidir. Kullandığı dil, olumlayıcı bir niteleme taşır sanki burada; oysa bu dil kuruluşuyla, kişilerini sık sık eleştirel bir bakışa açık duruma getirir; üstelik anlatıcının değil, kişilerinin ağzından.

Vedat Türkali, Gündüz kişiliğinde kendi yaratım süreciyle sürekli savaşım içindedir. Bir yandan "olumluya dönüşen" bir devrimci aydın tipi yaratmakta ısrarlıdır, öbür yandan aynı kişisinin ayak diremesiyle karşı karşıyadır. Bu durum romancının başarısızlığı değil, başarısı sayılmalıdır. Kendi istemlerini, içinde oluştuğu romanın yaratım sürecine kabul ettiren, böylesine yaşayan kişilere romanımızda çok az rastlanabiliyorken...

Zühtü Bey romanın üçüncü önemli kişisidir. Henüz bir Cumhuriyetçi bile sayılamayacak kertede tutucu, geçmişe duyduğu özlemle yaşayan Zühtü Bey, komünistlere de düşmandır, yakın çevresindeki insanlara da. Mehmet Akif'in Safahat'ını okuyan, "köküne kibrit suyu" komünistlerin iplerini gönüllü çekecek bir dünya görüşüne sahip olan Zühtü Bey, eski karısı Mefharet'e düşmanlığını roman boyunca kusar; çocuklarıyla ilişkisinde onların gençlik yıllarının yaşanmadığını bir türlü kabullenmez. Sahibi olduğu eczanede çalışmak üzere işe aldığı genç devrimci Fuat'ın dürüst ve güvenilir kişiliğinden etkilenmeye başladıktan sonra, olumlu hiçbir şey düşünmeyecekmiş gibi görünen Zühtü Bey de düşünmeye başlar:

“Yaratılan kargaşanın, kıyımların, komünistlerin başının altından çıktığını biliyordu ya, bazı yargıları şimdi eskisinden daha az kesindi. (...) Sonumuz nereye varacak bu gidişle? Fuat’tan, nerdeyse belleğine kazınacak biçimde duyduğu şeyler, karşı çıkılacak hiçbir yanı olmayan doğrular gibi görünmeğe başlamış; ötesi, onun da diline takılır olmuştu bazı bazı. İlaçtaki sömürüden söz etmişti bir gün Doktor Rıfat’la konuşurken. Niye etmişti? Sözcükler onun değildi, yabancı kalıyordu. Alaylı gülümsedi doktor,

‘İyi, dedi sen de başladın solcu ağızlarıyla...’” (s, 447)

Yaşanan çalkantı Zühtü Bey’i de etkiler ama onun tutuculuğu politik değil, toplumsal nedenlere dayandığı için, tam bir değişime uğramaz. Romanın 487. sayfasında son kez göründüğünde, eczanesinin faşistlerce bombalandığı haberini alınca düşündükleri, Zühtü Bey’in hâlâ değişmediğini gösterir. Yakınlık duyduğu Fuat’ın bombalama sırasında yaralanmasını hiç umursamaksızın, ilk aklına gelen, olayın sorumlularının komünistler olduğudur.

Vedat Türkali, Ramiz Bey’de aynı yılların tartışma konularından birini sorgular; “ulusal burjuva” kimliğine soyunan Ramiz Bey’in açmazını tartışır. Ramiz Bey, ilaç tekellerinin yabancı sermayeyle ortaklık içinde iç pazarı talan edişine, “ulusal” sermayesiyle karşı çıkmaya kalkışır. Eczacılar Odası’nın kongresinde, Fuat ve arkadaşlarının ilerici grubunun seçimi kazanmasını isteyen bir burjuvadır! “Yurt çıkarlarını” kendi işletmesinin kârından önde tutar. Ne var ki, tekellere umutsuzca karşı çıkışı kendi yıkımına yol açacaktır. Ramiz Bey’in hiç aklına gelmeyecek şeyler olur: Oyuna getirilir, karakolda sabaha dek bir iskemlenin üstüne oturtulup bekletilir. Vedat Türkali, ulusal burjuva olma hevesinin sonu budur işte, demektedir ama burada da ulusal burjuvanın gerçekliğini değil, ülkenin bu koşullarında ulusal burjuvaların tekellere karşı kazanamayacaklarını göstermek ister. Gündüz, Ramiz Bey için şunları düşünür:

“Adamı dinledikçe artmıştı şaşkınlığı. Sonra gittikçe büyüyen bir saygıya dönüşmüştü bu şaşkınlık. İşte gerçek yurtsever adam. Ulusal burjuvazi diyorduk, işte!. Güzel de, gücü ne? Yurdunu iç-dış yağmaya kapatma savaşı veriyor, gücü burada değil mi? Edebiyata döktün mü, öyle!.. Bir de uygulamayı düşün. Bu çağını atlatmış düzeni tutturmak için kim ne yapabilmiş ülkeyi biraz daha yabancı sömürünün ipoteğine sokmadan? Ramiz Bey Donkişot öyleyse... Yeldeğirmenlerine saldırmıyor ama. Kime saldıracağını iyi biliyor!.. Kiminle birlik olup saldıracağını da biliyor mu? Tek başına nereye kadar gidebilir? Kaç Ramiz Bey çıkar koca ülkede?

Ulusal Kurtuluş Savaşı’nın günümüze kalmış tek tük kalıtları bunlar!” (ss. 309-310)

“İçinden hep acıyla gülmek geliyordu Gündüz’ün. ‘Devlet onun sanıyor bu adam.’ Coşkulu konuşmasını aralayınca aldı yavaşça,

‘Bağışlayın Doktorcuğum’ dedi. ‘Siz burjuvazinin vicdanısınız!.. Burjuvazi vicdanından nefret eder... Korkarım yaşatmayacaklar sizi...’” (s. 418)

Gündüz’ün gözüyle Ramiz Bey bilinçli bir yurtseverdir ama umutsuz bir savaşım içindedir. Başka bir deyişle, tekellere karşı güçlü bir bağlaşıkla birlikte, ulusal burjuvazi de kendi varlığını koruyacak ve bağımsızlıkçı bir güç olarak yerini alacaktır. Vedat Türkali’nin bu politik saptayımı gerçeklikle çelişiyor. Burada Fethi Naci’nin, Adalet Ağaoğlu’nun *Üç Beş Kişi* romanındaki ulusal burjuva Ferit Sakarya için yaptığı yerinde değerlendirmeye gönderme yapılabilir.[39] Fethi Naci de Ferit Sakarya’yı çözümlerken, ulusal burjuvazinin neden gerçeklik kazanamayacağı üstünde duruyordu. *Üç Beş Kişi*’de Ferit Sakarya enikonu işlenmiş bir tip olarak beliriyordu; Ramiz Bey ise daha kalın çizgilerle. Her iki roman kişisine yüklenmek istenen işlev de aynıdır: Bir dönemin ayraçlarından birini oluşturacak biçimde, ulusal burjuva kimliğini taşımak.

Vedat Türkali diyor ki: “O ilaççı Ramiz Bey, milli burjuva olma çabasında ve ne kazıklar yediğini görüyoruz. Bunu ben uydurmadım, çoğu belgesel nitelikte şeyler bunlar.”[40] Oysa yaşamdaki kimi gerçeklerin her zaman yazınsal gerçeklik kazanamayacağı ne çok tartışıldı! Ramiz Bey örneğindeki “hayalperest” burjuvalara gerçek yaşamda rastlansa bile, böyle örneklerin nesnel gerçekliği anlatmaya yetmeyeceği kuşkusuzdur; üstelik, Vedat Türkali’nin “belgesel nitelikte” bulduğu burjuvalar, “ulusal” kimlikleri tartışılır olan, orta burjuva kesimler içinde yer alırlar. Türkiye’nin toplumsal ve ekonomik gerçekliği içinde ulusal burjuvaziye yaşam hakkı bulunmuyorsa, Ramiz Bey’lerin nesnel gerçekliğin dışına düşmüş gelgeç bireysel çıkışlarından öte bir anlamı da olmayacaktır.

Vedat Türkali romanda tipik kişiler yaratmayı temel amacı sayıyor. Ancak *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*’de tipiklik kazanan bir kişi belirmiyor. Gündüz ve Nihat: ikisi de devrimci aydın. Nihat gençtir ve Gündüz’ün çoğu durumdaki zayıflığını, ikircimlerini taşımaz; Gündüz’ün politik deneyimini yaşamamıştır ama birlikte yaşadıkları dönem içinde aynı sorunlarla karşı karşıyadırlar. Emine, Pervin, Seniye: üçü de ilerici. Farklı çevrelerin etkileri altında, farklı gelişme ve politikleşme süreçleri yaşamışlardır ve kuşkusuz

farklı kişiliklere sahiptirler. Bu kişilerin hiçbiri somut bir tipik kişi sayılamaz. Romanın tipiği, soyut devrimci aydındır. Adları anılan kişiler ancak bu tipiğin özelliklerini ayrı ayrı taşırlar ve kararlı, cesur, umutsuz, korkak, olgun ve çiğ yanlarıyla, bu tipiği tamamlarlar.

Vedat Türkali'nin *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*'deki en önemli başarısı, romanımızın alabildiğine yoksulluk içinde bulunduğu roman kişileri bakımından, oldukça zengin oluşudur. Çok sayıda kişi (enikonu işlenmiş *yirmi iki kişi* yer alıyor romanda) farklı kişilik özellikleriyle, yerinde ayrıntılarla çizilerek, romana çok renkli bir anlatı dokusu kazandırıyor. Romanı okuyup bitirdikten sonra hâlâ aklımızda kalan, kimisi belleğimize kazınan kişiler yaratılması, gerçek yaşamda tanık olunan tiplerin roman kişilerine indirgenmesi, bir romanın başarısının başlıca ölçütleri arasındadır ve *Yeşilçam Dedikleri Türkiye* bunu başarıyor.

IV

Vedat Türkali'nin romanlarında dikkat çeken bir izlek var: Hep zayıf, ikinci planda kalmaya koşullu, boyun eğmeye gönüllü, erkeklere bağımlı kadınlar ve sevgisizlikten kurtulamayan kadın-erkek ilişkileri. *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*'nin de başlıca sorunları arasında bunlar. Sevgiyi, gerçekten yaşayanlar olmadığı gibi, yalnızca düşünsel olarak çözümlemiş tek bir kişiye de rastlanmaz. Sorunlu biçimde yaşanan gelgeç aşklar, düş kırıklıklarından kurtulamayan ilişkiler ve karşılıksız duygularla, romanın içerdiği dönemin bir özelliği ya da sonuçları mı anıştırılmak isteniyor, sorusu geliyor akla hemen ama bu da değil.

Pervin ve Seniye, Gündüz karşısında ancak tutuk, ezik, uyumlu kadın kişiliklerine bürünerek var olurlar. Pervin, "Kimseden öyle aşırı bir isteğim yok benim... Herkes verebildiğini verir. Ben biraz daha çoğunu vermeğe alışığım, o kadar..." (s. 208) derken, hiç de olumlu bir kişilik sergilemez. Gündüz-Pervin ve Fuat-Emine arasında olumlu bir sevgi ilişkisi oluşabileceğinin güçlü ipuçları da vardır; oysa böyle bir olumluluğa ödün vermeyecek biçimde kurulur ilişkileri. Yazarın romana haksız bir karışmasından söz edilebilir burada. Gündüz-Pervin, Gündüz-Seniye, Refik-Emine, Emine-Fuat, Zühtü Bey-Mefharet Hanım ve Lena, Şemi Bey-Mefharet Hanım ilişkilerinin tümünde olumsuz yanlar ezici bir ağırlıkla yaşanır.

Erkeklerin kadınlar hakkındaki düşünceleri de tedirgin edecek biçimdedir. Erkeklere göre, kadınların tümü önlerine gelenle yatmaktadır, akılsızdır, eksik etektir, vb... Ne kafasının içi örümceklenmiş bir dünya görüşüyle kaplı Zühtü Bey için, ne de devrimci aydın Gündüz için farklıdır durum. Gündüz'e göre Feriha: "Okuduğunu anlamaz, anlatırsın uykusu gelir. Ustalığı, becerisi kadınlığında orospunun." Zühtü Bey'e göre eski karısı Mefharet Hanım: "Orospunun biri." Refik'e göre kardeşi Saniye: "Kimbilir ne boklar yiyor..." Gündüz'e göre Pervin: "Doktor iyi ediyordur bunu!" Ve bu örnekler 562 sayfalık roman boyunca sayısız çokluktadır.

Vedat Türkali yalnızca genç aydın Emine'nin kişiliğinde farklı bir sevgi kavramı çağrıştırıyor: "Sürgit sevgiye aklım ermiyor!.. Mutluluğa da... Gelip geçici şeyler gibi görünüyor bana." (s. 334) Emine, Fuat ile ilişkisi için de, "Seviyorum," der. "Evlenemeyecek kadar çok..." (s. 335) Ayrıksı bir sevgi anlayışı için ipuçları olarak kalır bu sözler, derinlik kazanmaz; oysa bu ayrıntı üstüne kurulacak bir roman yaşantısı, *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*'nin temel sorunlarından birine yenilikçi bir boyut kazandırabilirdi.

V

Gerçekliğin roman düzlemine yansıtılmasındaki başarı, *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*'nin bir dil gerecini kullanışında da oldukça aksıyor. Roman bıktıracak ölçüde küfürlü konuşmalarla dolu, başından sonuna dek ve tüm erkek kişilerinin ağzından. Vedat Türkali gerçek yaşamda tanık olduğu insanların günlük konuşmalarının bundan bile küfürlü olduğunu öne sürebilir. Gelgelelim, nasıl ki gerçek yaşamda Ramiz Bey türünden kişilere rastlanması yazınsal gerçeklik için özel bir değer taşımıyorsa, *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*'nin kişilerinin sürekli küfürlü konuşmaları da o ölçüde romanı zedeliyor.

Oysa Vedat Türkali açık, yalın, günlük konuşmadan alabildiğine yararlanan bir roman dili kurmakta, bu dil anlayışını da özgün denemelerle zenginleştirmektedir. *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*'de, önceki romanlarında rastladığımız bir tekniğe sıkça başvuruyor. İç-konuşmalarda olumlu-olumsuz, doğru-yanlış sürekli çatışma içindedir. Öyle ki, kişilerin düşünsel süreçleri bu çatışmalar üstüne kurulmaktadır. Başka bir deyişle, içsel-düşünsel süreçlerin çatışmalı gelişimi, kişilerin ruhsal durumlarını ve kişiliklerini oluşturuyor.

İlk karşılaşmaları sırasında Refik, Gündüz'e bakarak, şöyle düşünür: "Sıcak adam aslında, görünüşü soğuk. Yoo, soğuk da değil; durgun, çekingen. Ne çekingeni, atak bile; sırasında saldırgan." (s. 25) Birbirine karşıt sıfatların bir arada kullanılışıyla, bir yandan Gündüz'ün kişiliğinin ipuçları verilirken, öbür yandan Refik'in kişiliği de yansıtılmış olur. Vedat Türkali bu iç-konuşma tekniğini roman boyunca koruyarak, aynı zamanda okurun ilgisini de sürekli uyanık tutmayı başarıyor.

* * *

Son sıralarda gene adı roman, kendi uzun öykü olan ya da kimi çevrelerde hak ettiklerinden çok övgü toplayan kitaplar yayımlanıyor. Okur için (yazarları için de pek farklı olmasa gerek) kolay kitaplar pek çoğu. Bunlar arasında ayrıksı bir yeri olan *Yeşilçam Dedikleri Türkiye,* Vedat Türkali'nin kendi roman tekniğini özenle geliştirmeye çalıştığı, emek ürünü bir roman.

Nisan 1987

KILAVUZ: KENDİNİ YAZAN YAZI

Yazınsal anlatıyı *anlamlandıran* etkenleri çoğaltan bir yazıyı sürdürür Bilge Karasu. Onun anlatılarında (ya da metinlerinde), anlatıyı oluşturan sözcüklerin, tümcelerin, kurmaca yapının içeyleminin belirleyici olduğu bir yazıyla karşı karşıyadır okur; yazarın kendisi ya da anlatının devimi arkadan gelir. Eleştiri ancak onun dilinin anlamsal yapısını ve sözdizimini çözümleyebildiği ölçüde metnin aslına varabilir; okurun ise, alımlayıcı kertesinde bir başına etkin olabilmesi pek olası değildir.

Bilge Karasu *Kılavuz*'da[41], bütün bu aykırı ve ayrıksı deneylerin bir bileşkesini –ya da paradoksunu– kuruyor.

Nedir, bir yazınsal anlatı olarak *Kılavuz*'un anlamı?

Yaşanılanların tortusuna bakışımlı bir yaşama hükümlü olduğumuz mu?

Geçmişimizin açık ya da örtük baskılarından kurtulamayışımız mı?

Değişirken, sürekli geçmişi yaşamak zorunda bırakan bir döngünün tutsağı olduğumuz mu?

Hep yeniden yazgılarımızı ya da karabasanlarımızı yaşadığımız mı?

Kılavuz'un, çoğul okuma edimiyle açımlanacak olan bütün bu anlamlarının her biri için bir okuma düzlemi kurulabilir. Üstelik bu düzlemlerin birbiriyle kesiştiği çizgilerde, *Kılavuz*'un anlam kodlarını bulabileceğimiz düğümler de atılmış olacaktır. Bilge Karasu'nun kendisi de, *Kılavuz*'dan söz açtığında, bir başka okuma kılavuzu yerine geçecek ve paradoksları çözecek olan şu yaklaşımı getiriyor: "Önceden tasarlanıp kurulmuş olabilecek 'metnin' değil, yazılmakta olan, gerçekleştikçe belirleyiciliği artan, tasarılarımıza, kurgularımıza ne ölçüde uyduğu ya da uymadığı artık önem taşımayan metnin, varmış olduğu noktada gerektirebileceğinden söz ediyorum."[42]

Bilge Karasu'nun bu sözleriyle yalnızca *Kılavuz*'a değil, yazınsal kaygısının bütününe açıklık getirdiği söylenebilir. Önceden tasarlananların da kurmaca içinde gerçeklik kazandıkları, yaratım sürecinde çoğul anlamlara gebe bir anlatının kurgulandığı, nasıl algılanmışsa ona göre anlamlandırılabilen bir yazınsal bütündür Bilge Karasu'nun anlatısı. Onda kurmacanın yasaları anlatının ve öykülemenin yerini tutmuş, dış içeylemi dışarlamıştır. Sonunda, kurmacanın kurmacasına varılır neredeyse.

Kılavuz'dur sözgelimi: Kurmacanın kurmacası, yazı içinde yazı.

* * *

Kılavuz’un düğümlerinden birini, kendi ben’ini arayışın ve bulamayışın çözdüğü söylenebilir. Uğur bu arayışın odak noktasında yer alıyor. Kendini yaşlılık günlerinde gördüğü üçüncü düşü için, “Ben ben değildim besbelli,” der. (s. 14) Onu, düşünün bu bölümünde göründüğü gibi, “Yaşını başını almış, önemli bir kişi” olarak düşünmek gerçekten de güçtür. Gelgelelim, Uğur yirmi yedi yaşında da kendisi değildir: Kendini ve kendini bulacağı bir yaşantıyı aramaktadır.

Anlatı içinde Uğur başkalarınca bulunmuştur. Gerçi sürekli okuyan, *yazan,* iyi eğitim görmüş, entelektüel bir genç olarak görünür ama anlatının sonuna dek Yılmaz Bey, Mümtaz Bey ve İhsan’ın ardı sıra sürüklenir. Kişisel gerçekliği düşlerinde yaşadıklarının yanı sıra, bir de bu üç kişiye bağlı biçimde değişir. Anlatıcı işlevini de yüklenmiş olmasına karşın, Mümtaz Bey ya da İhsan’ın kişilikleri daha baskın çıkar. Uğur kişiler arasındaki bağların taşıyıcısı, *Kılavuz*’un düzenleyicisidir ve başlangıçta her şey onun çevresinde dönenecek gibi görünürken, düşlerinde etkin, ama anlatı zamanı içinde edilgin bir kişilik olarak belirir. Bu arada, “İhsan, bu üçlünün en güç anlaşılır kişisi miydi? Ya da Yılmaz Bey’den de mi güç bir bulmacaydı?” (s. 117) Uğur için de “İhsan’ı tanımak, anlamak (...) uzun, güç bir iş olacağa benziyordu.” (s. 96)

Yılmaz Bey’in iş önerisini kabul ettikten sonra, İhsan ile ilk karşılaşma anları ve evde geçirdiği ilk gün Uğur’u tedirginliğe iter. “Bir oyunun içinde olduğu duygusu” esip geçer içinden. Durumunu çözümlemeye çalışır: “Bir oyunun bir taşı; belki iki taşı... Araç olmak, bir şeylere... Bunu da, gerçekten, o sırada mı düşündüm?” (s. 33)

Uğur, önceden ve kendi dışında kurulan bir oyuna eklendiğini fark etmeye başlar. Yazınsal bir oyun ya da yazınsal yazı oyununun parçası olmaktır söz konusu olan. Gazetede okuduğu iş ilanı başlatır oyunu. Telefonla başvurusu beklenmektedir! Bükönü’nden Turunçlu’ya iş görüşmesine giderken de, “Dolmuş, beni beklermiş,” diye takılır aklına. Yaptıkları ilk görüşmede Yılmaz Bey, “Sizinle konuştuktan sonra bu telefon çalmadı zaten,” der bu kez... Dışsal gerçeklik kurmaca gerçekliğe doğru bükülmektedir burada; Yılmaz Bey ile Uğur arasındaki *kaçınılmaz* ilişki kurulduktan sonra, telefonun önemi kalmaz, bir başkasının araması da –kurmacanın gereği olarak– olanaksızdır artık. Üstelik Yılmaz Bey, Uğur’u önceden tanımaktadır. Uğur da sezmiştir bunu; “İlanı, benim başvurmam

için vermiş gibi davranmıştı,” diye düşünür sonradan (s. 23); Uğur’un kim olduğunu, ne olduğunu bilir gibi konuşmuştu Yılmaz Bey. Uğur’a da Yılmaz Bey’in yüzü bildik gelir; neden sonra, ilk düşünde bilmeden ölümüne neden olduğu arkadaşı Bülent’in yüzü gözünün önüne geldiğinde çıkarır: Yılmaz Bey ancak Bülent’in ağabeyi olabilirdi. Yılmaz Bey ile Uğur, Uğur’un düşlerinden tanışıyorlardı demek ki! Mümtaz Bey de ta 146. sayfada, Yılmaz Bey’in Uğur’u çok önceden, kardeşi Bülent’in tuttuğu günceden ve cüzdanında bulundurduğu fotoğrafından tanıyor olduğunu açıklayacaktır.

Anlatının yapısal gizlerinin çözülmesi bakımından bir düğüm de burada çözülür. Anlatı içinde daha Uğur’un Bülent’i gördüğü ilk düşüne (43. sayfa) sıra gelmeden, Uğur ikinci düşünde de (26. sayfa) Yılmaz Bey’i görür gibi olur; ama her ikisinden de önce, gördüğü düşü “gerçek” yaşamının sıradan bir parçasını düşünüyormuş gibi dile getirir:

“Tedirgin edecek bir şey varsa bu olabilirdi ancak. Adam beni neden, daha doğrusu, nereden tanısındı? Ben onu düşümde görmüştüm!” (s. 24)

Uğur, anlatı içindeki düşlerini *kurmacanın kurmacası* olarak imlemek istiyor gibi konuşmaktadır.

Uğur yalnızca düşlerinde yazgısının baskısı altında değildir. Gerçek yaşantısı içinde de yazgısını yaşamak zorunda bırakılmakta, ona göre kurulmaktadır sanki. Zamanla değişir değişmesine ama o da belli bir kurguya bağımlı olarak.

Yer aldığı bu anlatı içindeki konumundan enikonu kuşkuludur ve kuşkuları pekişmektedir: “İşin tümü bir oyun belki,” diye geçirir aklından, “ama bu oyundaki taşlardan biri, yalnız biri, ben neyi oynadığımı bilemiyorum. Oyundaki yerimi bilmek şöyle dursun, birilerinin beni oynatıp oynatmadığını da kestiremiyorum.” (s. 78)

Uğur’u tedirgin eden oyun, yazının, yazma eyleminin kendisi olmalı: *Yazı, Kılavuz*’dur burada.

Yazınsal anlatı içinde, yazarınca (görünmez bir elce) tasarlanıp ne olup ne olmayacağı belirlenen bir yazınsal kişiliğin sorunlarına benziyor Uğur’un tedirginliği. Kendini yaşayamamaktadır Uğur. “Yakasını bırakmayan” düşlerinin ve karabasanlarının çevreniyle sınırlanmaktadır. Eve ilk geldiği günkü tedirginliğini atlatmadan önceki sanrıları da yazarına bağımlılığını açıklıyor gibidir: “Birden, bir daha esti geçti içimden araç olma duygusu. Araç, bir şeye yarayacak araç, birinin aracı, araçlık... Boştu bunlar. Düğmeye bastım.” (s. 47)

Kendini bir başkasının aracı olmadığına inandırmaya çalışması bile güçsüz biçimdedir. “Boştu bunlar. Düğmeye bastım,” derken, kendisi olmayan ben’ini izlemeyi sürdürmektedir. Öte yandan, Yılmaz Bey, Mümtaz Bey ve İhsan ile yaşamak zorundadır bu anlatıyı. Düğmeye basıp izlemeye koyulduğu düşlerinde bir türlü tam olduğu gibi görünmemektedir. Başkalaşmakta, elinde olmayan davranışlar göstermekte, ölüm ve öldürme eylemleri içinde gelip gitmektedir. Bir anlamda, kendini yaşamamakta, kendi düşlerini görmemektedir. Öyle yaşamak, öyle görmek, öyle ilişki kurmak, birilerinin ölümüne neden olduğu için ölmek *zorunda bırakılmaktadır!*

Uğur’a boyun eğdiren güç yazı’dan başka ne olabilir ki? Üstelik aynı yazı, Uğur’a da kendi anlatısını yazdırmaktadır. *Kılavuz*’un anlatısı içindeki konumunu şöyle sorgular: “Ya da uyanmalıydım bu karabasandan: Uyanınca da kendimi hangi yatakta, koltukta, neredeki yatakta, koltukta bulacaktım ki? Denize bakan kayalıkta mı uyuyakalmıştım?” (s. 53) Uğur, denize bakan kayalıkta uyuyakaldıktan sonra kurmaca bir anlatı kişisine dönüştüğünün farkındadır. Kendi yazdığı yazının anlatıcısıyken de, bu kez düşlerinde kendini kurmaca bir kişi olarak gerçekleştirmektedir.

Uğur, dört kişi arasındaki bağları kurup ileten kişi olarak kurmaca bir kişi olmanın tedirginliğini daha çok yaşar yaşamasına ama yazgılarına koşullu olan yalnız o da değildir.

İhsan’ın taksisiyle Ankara’ya giderken, aralarındaki bilinmezlerin çözümüne yol açan gergin bir söyleşiye başlarlar. Bu gerginliği atlatmaya çalışan İhsan çözer sonunda düğümü; üçü adına konuşur:

“İhsan, alaycı bir sesle, ‘Bilmem, bana sorarsanız, hepimiz, belki değişik ölçülerde, biraz karıştırdık galiba kimi şeyi...’ dedi.

Sesi biraz daha kısıktı şimdi: ‘Sanki her şey, birinin, örneğin Uğur’un düşlerinden birinde olup bitiyor; sakın alınma Uğur, benim düşüm, ya da Mümtaz Beyin düşü de olabilirdi bu dediğim... Ama pek garip bir yerlerden geçiriliyor gibiyiz... Bir... Bir... Bir picama lastiği gibi!’ (...)

‘Bir çengelli iğneye takılmış bir lastik... Bir el var, hızlı, uz... Kılavuzu iter kumaşın içinde...’ (...)

İhsan gene kendi kendine konuşur gibi, ‘Birinin düşünde olmak...’ dedi. ‘Kaç yazar, dönüp dolaşıp, bu noktada buluşmuştur! Öyle değil mi?’

Mümtaz Bey başını sallıyordu.” (ss. 140-141)

Yazının ve yazarın istemleri, bazen yazınsal yazının dokusu (“kumaşı”) içinde anlatının (yazınsal metnin) örgenlerini, kişilerini, kılavuzlarını

tasarlar, çekip çevirir, esnetir, yerlerine yerleştirir, kurgular, gelişim süreçlerini yönlendirir... Böyle bir yaratım süreci içinde ne Uğur, ne Mümtaz Bey, ne İhsan kendi ben'lerini yaşayabilirler. Kendi düşlerinde yaratıcılarını yaşatırlar, onun tedirginliğini yaşarlar. Yaratım sürecinde özgürleşemeyen kişiler, yaratıcılarının düşünde oluşurlar. – Önünde sonunda: "Birinin düşünde olmak!"

Asıl köktenci değişiklik *Kılavuz*'un son sayfalarında yaşanmaya başlar (ss. 144-150). Okur, Bilge Karasu'nun ancak birkaç kere okunduğunda sökülebilecek anlatılarından biriyle karşı karşıya olduğunu artık bu bölümde enikonu kavramaya başlamıştır...

İhsan hızla sürmektedir Ankara'ya doğru. "Kemerini yokla. Gevşek gibi duruyor," diye fısıldar Uğur'a. "İnsan bulmuşken yitirmek istemez." (s. 144)

Yılmaz Bey'den, yazarın buyurucu uzantısından kopmaya başlamışlardır o sırada. Yılmaz Bey: anlatı içinde görece bağımsız kalabilen, kendi ben'ine sahip çıkabilen tek kişi. Öbür üç kişiden kuşkusuz farklıdır. "Yılmaz Bey nasıl bir soruydu? Bu sorunun nasıl sorulması gerekiyordu?" (s. 111) (Her ikisi de ancak okurun sorabileceği sorular değil mi?) Belli ki, Ankara'ya birlikte gitmeye karar veren Mümtaz Bey'i, İhsan'ı ve Uğur'u elinden kaçırdığını anlamıştır Yılmaz Bey. Durumu öğrendiğinde, Mümtaz Bey'e, "Nedir bu kumpas?" diye çıkışır. Tabii asıl İhsan şaşırtmıştır onu; "Böyle bir şey yapacağını hiç düşünmezdim. Oyuncu olması gerekirmiş!.." diye öfkelenir, (ss. 131-132) Ankara'ya gitmeye karar verdikten sonra, Uğur da artık düşlerinden kurtulmaya başladığını fark etmiştir.

İşte İhsan'ın Uğur'a, "İnsan bulmuşken yitirmek istemez," diye gizlerini açmaya başladığı gerçek (Yılmaz Bey'e karşı işledikleri günah), üçünün özgürlüğe, kendi varoluşlarını kazanmaya yönelen yolculukları olmalıdır. Burada iki soru sorulabilir: Bulmuşken yitirilmek istenmeyen ve gene İhsan'ın, "Asıl mutluluk bu olsa gerek, ulaşmağa can attığımızın biraz öncesi..." (s. 144) olarak betimlediği son, ölüm müdür, yaşam mı? İlk anda ölüm olduğu sanılır ve bu yoruma götüren bir okuma biçimi de olabilir. Ne ki, 146. sayfada geçirdikleri kazadan kurtulmaları, sonunda hiç kimsenin ölmemesi ve en sonda yer alan, Uğur'un Yılmaz Bey'e mektubu, yaşamın her üçü için de kurtuluş olduğunu tanıtlıyor.

Kaza: Kılavuz'un kişilerine oynadığı son oyun. Artık, "Düş değildi bu," diye düşünür İhsan. (s. 146) Düşlerden kurtulunmuş, herkes kendi gerçeğini

yaşamaya doğru *ilk adımı* atmıştır. Kazayla gelen somut acı yaşamı simgeler. Başlangıçtır kaza. Düşsel olandan, yaratıcının kurduğu yazınsal boyunduruktan yazınsal gerçekliğe döndürmüştür. Hemen sonrasını şu sözlerle anlatır Uğur:

“Aylar sürmüş bir yolculuktan dönmüş gibiyim. Her şey geride kalmış, karşı kıyıya varmışım. Evime *dönmüş* olmam bir şey değiştirmez. Yepyeni bir ülkeye varmış gibiyim. (...)

“‘Yepyeni ülke’ eskisine ne kadar yakın! Ne kadar da uzak ondan!” (s. 148)

Uğur, tam da bilincinde olmadığı bir “yolculuk” yaşamış, sonunda kendine “dönmüş”tür; yaşamak zorunda olduğu her şeyi “geride” bırakmış, “karşı kıyıya”, düşsel olanın *ötesine* geçmiştir; ve tabii geçmişte yaşadıkları ne kadar kurmacanın içindeyse, şimdi yaşayacağı “yepyeni ülke” de o kadar içindedir...

Başlangıçta Uğur ve İhsan birbirine yazgılıydı. Mümtaz Bey, Uğur ve İhsan’a. Üçü de Yılmaz Bey’e. Anlatının sonunda, yazgıları yok eden bir “kaza” gerçekleşmiştir. Kendi ben’lerini yaşamaya başlayabilirlerdi artık. “Kopmuşluk, ölüm de demektir,” diye düşünmektedir Mümtaz Bey. (s. 66) “Bir şeyleri silerek bir geçmişin yükünü yeğnileştirmek, azaltmak... O ölçüde de, kim bilir, geleceğini biraz olsun özgürleştirmek... Öyle kopuşlar güçtür, izi kalır; kopmağa kalkmak kendini de parçalamaktır.” (s. 67) Geçmişinde ve düşlerinde yaşayan Uğur “ölmüştür” artık; geçmişinden ve düşlerinden kopmuş, “yepyeni bir ülke”de yaşamaya başlamıştır. Birlikte söyleşilerinden birinde, “İnsanın kafasını karıştıran, yüreğini ağzına getiren, içini kaygılara salan hiçbir şeyin kalmadığı bir geçitteydik,” diye düşünür Uğur. “Geride kalan unutulmuştu sanki; *ötede* bekleyenin sesi henüz gelmiyordu.” (s. 93) Ve hemen bu sözlerin ardından, içinde bulundukları durumu çözümlemeye çalışarak, “*Öteye* (italikler, S.G.) geçmiştik galiba,” diye geçirir aklından, (s. 95) “Yeniden öğrenme” zamanını bulmuşlardır.

Öte yandan, Yılmaz Bey’in Uğur’a hediyesi olan film kaseti, Ankara’ya giderken İhsan’ın sertçe yaptığı bir fren sonucu büsbütün yok olur. Gene Yılmaz Bey’in İhsan’a hediyesi olan taş (“Bir mermer kırığı”), üstüne düştüğü kasetin parçalanmasına ve Uğur’un yaşamından silinmesine neden olur. “Gökten çıkmış gibi” çıkagelen, üstünde, Uğur’un eski Yunancadan söktüğü kadarıyla, “*Pathos... Acı*” sözcüğünü imleyen üç harf bulunan taş, Uğur’u yazgısından kurtarmış, geçmişinden koparmıştır. “Sanki *yalnız* (Uğur) için çekilmiş, (o) gör(sün) diye yapılmış” olan film yoktur artık!

Kılavuz insanın kendi tarihinin doğasına yazgılı olduğunu anlatıyor; o tarihi değiştirmek de insanın elindedir öyleyse. Uğur, kendi tarihiyle birlikte anlatının kendisini de yazmayı yükümlenerek, ayrıksı bir özellik kazanmıştır. Bizim okuduğumuz ise, işte onun, “Bizden başkalarının okuyacağı bir öykü,” dediği anlatıdır. (s. 149) Yani biz *Kılavuz*’u hem bu öykünün yazarı Uğur ile, hem bir anlatı kişisi olan Uğur ile, hem de onun da yazarı olan Bilge Karasu ile paylaşıyoruz.

* * *

Eleştirel okuma, yazınsal yapıtın üretme yetisine sahip olduğu anlamların önce içsel, sonra da dışsal nedenlerini kavramayı amaçlar. *Kılavuz’da*, yazarın gönderdiği anlamların yanı sıra –ve ondan önce– anlatı metninin içkinleştirdiği anlamlar da önem taşıyor. Öte yanda da okurun (eleştirinin) anlatı metninden çıkardığı anlamlar, yaptığı yorumlar var. Bilge Karasu’nun, *Kılavuz*’u yeniden üretilebilir, dahası, *yeniden üretilmek için* bir anlamlar dizgesi olarak tasarladığı ve ona göre yazdığı belirtilebilir.

Görülüyor ki, *Kılavuz* üstüne yazılan yazılar birbirleriyle kesişme noktaları içermekle birlikte, oldukça farklı anlamlar üretiyorlar. Bilge Karasu, süzülmüş bir dilin, yalınlaştırmanın son kertesinde, metne gönderdiği anlamları bu dile büyük bir yetkinlikle indirgiyor. Onun anlatılarındaki bu dil tutumu (ustalığı) son yıllar içinde yazılanlardan yalnızca Ferit Edgü’nün *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* romansını akla getiriyor. Ferit Edgü’nün *Yeni Ders Notları*’ndaki, “Az sözcükle çok şey anlatmak. Okuru adam yerine koymak. Ondaki yaratıcılığa, düş gücüne inanmak,” biçimindeki sözlerinin de hemen *Kılavuz*’u anıştırdığı söylenebilir. Dilin birbirinden farklı, çoğul anlamlar *üretebilirliği* konusuna Umberto Eco’nun düşürdüğü ışık da *Kılavuz* için aydınlatıcıdır: “... içinde, dilin metinler biçiminde düzenlendiği soyut dinamiğin, kendine özgü yasaları vardır ve bu soyut dinamik, sözceleyen kişinin isteğinden bağımsız olarak anlam üretir.”[43]

Başka eleştiri yazılarının çıkardığı yorumların dışında, onlarla kesişebilecek ya da koşutluk kurabilecek bir anlamın, insanın kendi ben’ini arayışı, bulamayışı ve sonunda geçmişin gölgesinden kurtulup onun kıyısına tutunuşu, kendi ipini yakalayışı, kendi kendinin kılavuzuna dönüşüşü olduğu belirtilebilir.

Haziran 1991

ÇAĞDAŞ BİR ANLATI OLARAK

BERCİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI

Berci Kristin Çöp Masalları’nın[44] bir roman olarak anılmasını olanaksızlaştıran nedenler, onun aynı zamanda önemsemek zorunda olduğumuz çağdaş bir anlatı oluşunun da ölçütlerini belirliyor. Latife Tekin’in bu ikinci kitabı, *Sevgili Arsız Ölüm*’ün gördüğü büyük ilgiden sonra dinlenmeden ortaya çıkmasaydı, birbirine derinliğine eklenen düzlemler arasında bir roman dokusunda örülseydi, yazarını bir uzun koşucu olarak roman sanatımıza kazandıracağı da kuşkusuzdu.

Berci Kristin Çöp Masalları’nın kapsamlı bir roman gereci var: çağdaş bir izleği, bir romanı taşıyabilecek güçte ekseni, ayrıntı zenginliği, dikey bir anlatıya koşulabilecek güçte gözlemciliği... ama bütün bu toplama karşın, bir roman olmadığı gibi, anlatının kendi başına yetkinliği bir yana konulup romana evrilmesine hiç gereksinim duyulmamış. Belki bir yazarın bunca yoğun yazınsal birikimi ve sezgi kaynağını “aza kanaat”e yatırmasına hayıflanılabilir ama önümüzde duran da çok özgün bir çağdaş anlatıdır.

* * *

Berci Kristin Çöp Masalları’nın yazınsal ekseni, gecekondulaşmanın bir olgu olarak toplumsal ve tarihsel mekânını (tabii İstanbul’da) ve zamanını bulduğu başlangıç yıllarının oluşumundan kan alıyor. Çiçektepe’nin öyküsü işte bu başlangıç yıllarında başlar. Bu oluşumun apayrı kesitleri, birbirini izleyen bölümlerin de konuları olarak anlatı içindeki yerlerini alırlar. Bu kesitler, anlatının asıl eksenine bağlanacak özellikler taşırlar görünürde ama onunla bir türlü bütünleşemedikleri gibi, yanında yöresinde dolaşırken, neredeyse bağımsız bölümler olarak, kendi sorunlarıyla baş başa kalırlar. Tek bir düzlem üstünde öykü boyunca yol alırken, farklı düzlemler oluşturacak düzeyde derinlik kazanamazlar.

Çiçektepe’nin yıkımlara karşı durarak, bir gecekondu semti olarak kendini yaratma inadı;

Bir gecekondu semtinin ilk ürünü olarak baş gösteren işsizlik;

Fabrikaların atıklarıyla yarattıkları çevre kirlenmesi yüzünden gecekondulular arasında yaşanan ironik ilişkiler;

Doğaötesi inançların kondu sakinlerinin yaşam biçimini düzenleyecek ölçüde etkileri;

İlk grev ve onun sonuçları olarak, işçiler ile kondulular arasında dayanışma, sendika ve sınıf bilincinin doğuşu;

Kadınların, “Yalnızca erkeklerin ‘keyif’ almadığını, kocasıyla yatan kadının da keyif alabileceğini (s. 48) görerek, cinsel kişiliklerini bulmaya başlamaları;

İlk seçim: “Gazete okuyan”la, “İnsanların anasıyla babası Adem’le Havva, köpeklerin anasıyla babası kim acaba? diye laf konuşan adam”la, “bürokrasi” diye laf çıkaran Çöp Bakkal’ın muhtarlık seçimlerinde karşı karşıya gelmeleri;

“Çöp bayırlarında İslam’ın şartı, küspenin kartı bizden sorulur,” diyen Kürt Cemal ile kondulular ın “Delikanlılık günleri”nin başlaması;

“Yıkım çığlıklarının yerini silah sesleri”nin alması (s. 59);

“Tazminat isteyen, sigorta sendika lafını ağzına alan işçilere ağızlarından kan gelinceye kadar dayak” atan dayakçıların türemesi (s. 67) ve direniş ve sonrası...

Kurmacanın birbiriyle ilintili düzlemler içinde gerçekleşmesi bir romanın neredeyse başat özelliğidir. Oysa tek düzlemli bir anlatı içinde, yukarıda sıralanan ve her biri ayrı bir anlatı kertesinde alınabilecek olan bölümler birbirlerine nedensellik ilişkisiyle bağlanmazlar. En çok, çağrışımlara dayalı ilişkiler kurulur aralarında. Bölümler içinde birer birer ortaya çıkan kişilerin pek azı sonraki bölümlerde kişilikleri çoğalarak sürer ve kendilerini gösterme fırsatı bulabilirler. Yani anlatının unsurları arasında ancak pamuk ipliğine bağlı bir nedensellik ilişkisinden söz edilebilir ve pamuk ipliğine bağlı bir bütünlük yaratmak da kuşkusuz çok güçtür.

Berci Kristin Çöp Masalları’nda, ikincil sorunlar arasında kurulmuş ilişkilerden ve bunların anlatının sorunsalına eklemlenmesinden doğan bütüncül bir yapıdan söz edilemez. Onu romandan uzaklaştıran asıl neden bu sayılabilir. Başka türlü söylenecek olursa: Öykü, ana halkasını (gecekondulaşma sürecinin toplumsal bir olgu olarak oluşumu) yürüten bir içeylemden yoksundur; bu yüzden de ara kesitlerin ve öykünün kişilerinin birbirleriyle karşılıklı etkileşimleri –hatta ilişkileri– yoktur.

Latife Tekin’in ikincil sorunları irdelememesi, ikincil kişilerin ortaya çıkmamasına yol açmıştır. Her bölümün *kendisi için* yarattığı kişiler ise, yazınsal kişilikler olmaktan çok uzak kalırlar. Süreklilik göstermedikleri gibi, çoğalan kişilik özellikleri de taşımazlar; birer ayrıntı, yazınsal unsurlar olarak kalırlar.

Anlatının asıl kahramanı tabii Çiçektepe'dir. Anlatı kişisi olarak bölüm bölüm oluşturulan Çiçektepe'nin her yeni bölümde farklı bir parçası belirir. Çiçektepe anlatının sonunda bir öykü kahramanı olarak belleklerde yer etmesine eder ama o da kendi dışsal bağlamından yoksun olarak. Çiçektepe'nin bir iç devimi vardır ve bu devim dışsal ve genel olanları da anıştırır ama onların bir sonucu olarak ya da etkileriyle gelişmez.

Latife Tekin'in anlatısının kişileri dışsal gerçeklik içinde yaşanan çatışmaların ürünü olarak doğmadıkları gibi, bireysel etkinlik içinde de görünmezler. Bir türlü kanlanıp canlanmaz kişiler; yazınsal gerçekliği umursamazlar bir bakıma. Bir çırpıda oluşturulup neden sonra kendi yazgılarıyla baş başa kalırlar. Gerçi çizildikleri sırada şaşırtıcı ve çarpıcıdırlar ama anlatı dokusunu sıkılaştırıp geçirgenliğini azaltacak sağlam ilmeklere de dönüşemezler. Dokunun sağlamlığı kuşkulu olduğunda, anlatının eskimezliğini öne sürmek de güçleşiyor tabii.

Berci Kristin Çöp Masalları'nın anlatı düzlemi bir bakıma kavgasız bir değişim yaşamaktadır: "Güllü Baba dua okumayı, yaralara üflemeyi bıraktı. Peynir, zeytin, çorba karşılığında insanların kaderini okumaya başladı," (s. 35) diye anlatılırken, bir değişimin ipuçları verilir. Sonraki bölümlerde bu değişim daha belirginleşir. Sözgelimi; 11. sayfadaki ampul fabrikası 61. sayfada buzdolabı fabrikasına, 82. sayfada "Çiçektepe Sanayi"ine yerini bırakırken, 110. sayfada Çiçektepe'ye banka şubesi açılır. Ama bu değişim süreci de kendini etkileyen dışsal bağlamlarından yalıtlanarak, zaman bir noktasında dondurularak verilmektedir.

Latife Tekin'in, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, ilk romanına göre daha da parlayan bir aydınlığı var. Bu aydınlık onu gerçekçi edebiyatın yanı başına kadar da getiriyor. Değişimi kavrayış biçimi, değişimin sürekliliğini ve dönüştürücü güçlerini etkin unsurlar olarak görmesine yol açıyor. Anlatısını bitirirken, şunları yazıyor: "Çöp Yolundaki fabrikalarda çalışan işçiler ellerinde bayraklarla sahneye çıkıncaya kadar Çiçektepe kondularında Çingenelerin sesleri yankılandı." (s. 125) Gerçi anlatısı içinde işçiler etkin bir grup olarak kendilerini göstermezler ama Çiçektepe' nin oluşumunun ilerki aşamalarında çürüme ve yozlaşma baş gösterince, böyle bir ışık düşürmeyi seçer Latife Tekin. Çarpıcı gözlemlerle, sevgiyle var etmeye başladığı işçi sınıfını, daha sonra belirginleştireceğini imler gibidir.

* * *

Latife Tekin'in en büyük başarısının, dil ustalığı ve anlatım zenginliği ya da biçeminin özgünlüğünden çok, gözlem gücündeki yetkinlik olduğu söylenebilir. Anlatısının etkileyiciliği, bu gözlem yetkinliğiyle birleşen, ayrıntıları kavrama yeteneğinin sonucudur. Onat Kutlar, Latife Tekin'in gözlem yeteneğini "başdöndürücü" olarak nitelerken, yerinde bir saptama yapıyordu. Latife Tekin ayrıntıları kavrama yeteneğine öylesine sahip ki, her biri önemli birer anlatı gereci olan alabildiğine zengin ayrıntıların toplamını, anlık etkiler ve anlatı içinde gelip geçici kurgular yaratmak için cömertçe sergiliyor.

Berci Kristin Çöp Masalları'nın bir roman olamamasının en önemli nedenlerinden biri, çağdaş bir sorunsalı kavrayabilecek özelliklerden aslında yoksun bir anlatı dili kurmuş olmasıdır. Latife Tekin, en büyük başarısı olarak gösterilen dil ustalığını (gizli bir ustalığı besbelli vardır) kötüye kullanmaktadır aslında.

Halk edebiyatının şiirsel ritminden beslenerek kurduğu ve yer yer doğaçtan boşalan bu dilin, kuşku duyulamayacak özgünlüğüne karşın, çok boyutlu çağdaş ilişkileri kavrayıp bütüncül bir kurmaca gerçekleştirmesi olanaksız görünüyor. Karşılıklı konuşmalara hiç yer vermemesi de bunun bir göstergesidir sanki. Nedir ki, kendisi de zaten, "Aslında roman yazmak istemiyorum," diyor. "Çünkü romanın, özellikle de klasik romanın halkımın kendi bakışına, dünyayı algılayışına denk düşmediğini düşünüyorum. Romanı bütün bütün inkâr etmiyorum. Ama kendi halk edebiyatımızı, kültürümüzü temel alarak yeni bir biçim geliştirme çabasındayım."[45]

Latife Tekin'in bu niyetlerini gerçekleştirmesinin pek kolay olmayacağı görünüyor. Kaldı ki, oluşturmaya çalıştığı yazınsal dil, mutlak bağımsızlık arayışı içinde, anlatının yerine geçecek, aşkın bir düzeyde kuruluyor. Hem *Sevgili Arsız Ölüm*'de, hem de bu ikinci kitabında, Latife Tekin'in dilinin özgün arayışlarından uzaklaşıp kendini anlatma tuzağına düştüğü söylenebilir. Yazınsal bildirişimin alanından çıkıp anlatıyı değil de kendini gösterme kaygısına düşen bir dilin, çağdaş sorunların çok boyutluluğuyla örtüşmesi olası değildir. Latife Tekin'in ustalıkla kurduğu ve okurun da kendini kaptırdığı dili çoklarının tersine bir bakış açısından değerlendirildiğinde, anlatıyı kendine tutsak eden bir dil egemenliğiyle karşı karşıya gelinecektir.

Öte yandan, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın, farklı düzlemleri iç içe geçiren bir tekniği bulunmadığı için, *kendine yeterli* bir dili olduğu da öne sürülebilir. Şu var ki, bu dil şaşırtıcı bir biçem zenginliği ve şiirsel ritimle

kaynaşıp anlatıyı şenlikli bir yazınsal düzleme sürüklese de, konusunu aldığı dünyanın yazınsal düşlemini oluştursa da, yenilikçi bir yazınsal anlatı kursa da, bir romanı yüklenebilecek derişikliğe sahip değildir.

* * *

Latife Tekin'in bunca ilgi çekmesinin başlıca nedenlerinden biri konusunun yeni oluşu, yani büyük kent dünyasının yaşadığı değişimi yazmaya çalışmasıdır. *Gecekondu* olgusunu, çok yakın bir tanığı olarak kurguluyor.

Kuşkusuz önceden de büyük kent yaşamı romanlarımızın konusu oldu; gelgelelim, gözler önünde yaşanan bir değişimin ayrıksı kesitleriyle birlikte kurmaca düzeyinde gerçekleştirilmesi, şimdilerde ve ilkin Latife Tekin ile gerçekleşen bir çaba sayılmalıdır. Latife Tekin, söz yerindeyse, bilinen, ama yazılmayan bir *halk yaşantısını,* gerçeklik duygusunu da canlı tutarak, ama gerçek bir dünyanın tam karşılığını vermeyi tasarlamadan yazıyor.

– Latife Tekin, çağdaş (modern) bir gerçekliğin, çağcıl (yenilikçi) masalını yazıyor.

Mart 1985

BİR DURUM CAMDANÖYKÜSÜ

“Şunu size bütün ciddiyetimle söyleyeyim,

pek çok kez böcek olmayı istemişimdir.”

Yeraltından Notlar, DOSTOYEVSKİ

En genç yazarlarımızdan Kürşat Başar’ın yayımlanan iki kitabının da çok satan kitaplar arasında yer alışı kuşkusuz ilgi çekici. Gerek *Kış İkindisinin Evinde*, gerek *Konuştuğumuz Gibi Uzaklara*[46], genç okurun yaşadığımız yıllar içindeki tutum alışına, kendisi için seçtiği baskın kimlik kategorisine, ruhsal sarsıntılarına karşılık olan bir edebiyatı imliyor. (Bu özelliklerdeki “okur”dan ancak tekil bir kimlik olarak söz edilebilir.) Hemen burada bir kestirimle, edebiyat ürünlerini alımlayan bu yaygın okurun sorduğu soruları, Kürşat Başar’ın da genç bir yazar olarak kitaplarında kendisi için sorduğu söylenebilir. Bugünün genç okuru için epeyce anlamlı ve yeterli bir iletişim düzlemidir yazarın bu konumu.

* * *

Konuştuğumuz Gibi Uzaklara “o camçocuğa”, Selin’e adanıyor öykünün ilk sayfasında. Aslında bir giriş yerine geçebilecek olan bu “ithaf”, anlatının –çözümlenmesi için değil ama– kapısını açacak bir anahtar yerine de geçiyor: “... yeniden anılara, yitirdiğim için üzülmeyi çoktan unuttuğum, yalnız zaman zaman bir gözdalgınlığına sürüklendiğim o düşsel tarihe beni döndüren bu kitap. (...) Onu mu anlattım gerçekten yoksa kendimi mi, bana ait olmayan bir geçmişi, gerçekte hiç yaşanmamış bir aşkı mı?” (s. 5)

Konuştuğumuz Gibi Uzaklara, aslında Kürşat Başar’ın ilk öykü kitabı *Kış İkindisinin Evinde*’de başlar. Yazarının tutumunun da güçlü bir ipucu olan “Dışarda Kötülük Vardı” öyküsünde “camçocuk”, *“Çok uzaklara gidebilsek keşke!”* diyerek, ilmeği atmıştır bile.

Selin, Nevit ve C. (Cem) bir yaşanmış durumun sonucudurlar: “küçük zararsız hayvancıklar”; insanların ürküttüğü, yaşamlarındaki “her şeyi yenisi konmaksızın yitir(en)”, gerçekleşmeyen düşler içinde yok olan genç insanlar... Altında ezildikleri karabasanın içinden çıkma eğilimini hiç taşımayacaklar... Kürşat Başar’ın “C.”si Yusuf Atılgan’ın Aylak Adam’ı “C.”ye –rastlantısal olmayan– bir çağrı çıkarıyor burada: Düş kırıklıklarının, çaresizliklerin, yalnızlıkların sevgisiz, yenik insanları...

C.’nin “bütün yaşam(ın)dan daha çok sevebildiği” Selin’i unutması olanaksız sanılır. Şu var ki, sözcüklerin taşıdığı anlamı değerlendirirsek

eğer, bu sevginin bile saltık bir aşkın dışında, bir *sevme edimi*’nin sonucunda belirdiği görülür (genç acısı!): C. için Selin, *sevdiği* değil, *sevebildiği* bir insandır. Çizginin ötesine geçersek eğer: Yazarınca sevilmek için yapılmış yapay bir sevgi çocuğudur. Bu olumsuzlukların, bir bakış açısıyla, öyküyü sakatlamadığı bu arada kaydedilebilir; hatta anlatının iklimini *gösteren* bir yazınsal düzeydedir yazarın kurmacası ve Kürşat Başar en çok bu iklimi gerçekleştirirken başarılıdır. Bir yaşam kesitinin yitik, kırık dökük genç insanlarının, çürüyen hücrelerin ve marazi duyguların yazarlığına aday gibidir Kürşat Başar.

* * *

Ölüm: Kürşat Başar’ın iki kitabının başlıca izleği; aslında anlatının devimsel gücü, öykünün ise biçimlendirici motifi. Bu arada da denebilir ki, *ölüm,* Kürşat Başar’ın kurgusunda, bir anlatı öznesine dönüştürülür. Selin’in ölümü, Nevit’in ölümü, anne’nin ölümü bir başlarına öykü içindeki yerlerini alırlarken, birbirine eklendikçe kendi ölümlerinin taşıdığı anlamın da ötesine geçerler. Yazarın seçtiği içerik düzeyini de böylece karşılarlar. (Gene *Kış İkindisinin Evinde* kitabında da ölümler –Levent ve Lale’nin ölümü– ve ölüme çağrılar hep önde tutulur.)

Konuştuğumuz Gibi Uzaklara’da geride C. kalır. Oysaki o da –tensel yaşamını sürdürmesine karşın– ruhsal bir ölümün kıyısına gelmiştir. “Bütün istediğim, yaşamımı üstüne kurduğum, kurabileceğimi sandığım şey, ‘unutmak’tı,” (s. 39) diye düşünür; bunun yanı sıra, kendince yeni bir “ilke”yi kavramıştır kardeşi Nevit’in ölümünden sonra: “Unutmak ve yine de yaşamak mümkün değil, bunu öğrendim.” (s. 40) Birbiri ardı sıra gelen bu iki tümcenin bağlanması ölüm istencini çağrıştırır. Bütün yaşamını üstüne kurduğu, kurabileceğini sandığı “unutmak” ile birlikte yaşamak mümkün değilse eğer, tek çıkar yol olarak yaşamın da sona ermesi kalır C.’ye. Bu yolu ilkin “Dışarda Kötülük Vardı” öyküsünde adımlamaya başlar; şu sözler nevrotik bir anda dökülür: “Hem ölüm yeni bir şey değildi ki, zor bir şey değildi ki, insanlar kadar korkutucu değildi ki...” *Konuştuğumuz Gibi Uzaklara*’da artık ölüm manisi yaşanmaktadır. C. için annesi ancak ölümünden sonra değer kazanır: “Annem. Artık anlamı olan bir sözcük.” (s. 27) Ve sonra: “Mezarlıklara ne zaman gitsem yaşamın anlamsızlığını bir kez daha kavradım.” (s. 32) (Bu son tümcede, iki ayrı zaman kipi yanlış biçimde bağdaştırılıyor.)

Kürşat Başar'ın öykülerindeki ölümler, sözgelimi Ahmet Altan'ın romanlarında durup dururken gerçekleştirdiği nedensiz bir dizi ölüme karşın, çağrışımlarla birbirine bağlanmaya çalışılır. Onulmaz bir kişilik illetinin sonucuymuşçasına birbiri ardına gelen ölümlerin yanı sıra, ölüme değgin bir paranoyayı neredeyse okura da yaşatır Kürşat Başar; "Sonsuza dek yaşayacağım çünkü ölümüm ben" *(Kış İkindisinin Evinde)* diyen öykü kişisiyle yazar da özdeşleşmektedir.

Konuştuğumuz Gibi Uzaklara, içerdiği egemen yaşam biçimi ve onunla örtüşen kara atmosferiyle, bir durum öyküsü olarak belirginleşiyor; bununla birlikte, gerçek bir yaşam durumunu anlatmıyor. Kurmacanın sınırlarını tartışmak anlamlı bir sonuca götürmez götürmesine de, yazarın –kurmacasının değil– keyfi yapımının ürettiği bir durum oluşmuştur bu öyküde. Ölüm, bir erdeme ulaşmak mıdır? Bu soru karşısında ikili bir yanılsamadan söz açılabilir – yazarın kendini ve okuru yanıltması biçiminde beliren bir yanılsamadan. Eski Mısır'ın sahip çıktığı ölüm düşüncesi yeryüzü erdemini çoğaltan bir sonuç veriyordu. Ne ki ölümden sonra sonsuza dek mutlulukla yaşayabilmek için erdemli bir yaşam sürmüş olmak gerekiyordu. Yok değilse, öldükten sonra yeniden öldürülüp bu kez tamamıyla yok edilme yazgısından hiç kimse kurtulamayacaktı.[47] Kürşat Başar'ın genç insanlarının yaşam biçimlerinin insanal erdemlerle örüldüğüne tanıklık etmiyor okuduğumuz öyküler. Tersine, bu öykülerin kara-atmosferi içinde enikonu değersizleşen genç insanlar, Eski Mısır Tanrısı Osiris'in tahtına kurulan roman sanatının terazisinde, yazınsal gerçek kefesine göre oldukça hafif kalmaktadırlar.

* * *

Selin "Dışarda Kötülük Vardı" içinde geçen tümceleri sonra da *yaşamak* zorunda kalacağını biliyor muydu? Yazarı, ilk öykülerinin süreği olarak *Konuştuğumuz Gibi Uzaklara*'yı yazmaya başlayınca, aynı Selin, aynı Cem ve aynı Nevit, aynı kimliklerini sürdürmek için yeni öykünün de ilk akla gelen kişileri olacaklardı. "Dışarda Kötülük Vardı", "Kış İkindisinin Evinde" ve "Bir Ateş Sarayında" öyküleri kendilerinden sonra gelen *Konuştuğumuz Gibi Uzaklara*'ya pek çok gönderiyle bağlıdır; hatta ilk öyküler sonraki uzun öykünün "ilk bölümleri" sayılabilirler. Kürşat Başar'ın şimdiye dek yazdıklarının toplamının tek bir uzun öykünün parçaları olduğu da söylenebilir.

Selin, Nevit ve C.: Kürşat Başar’ın hiçlikler dünyasının bulunmaz kişileri; adım başı bir hiçlik ünleminin esrikliğiyle *(“Yolculuk, hiçbir yere doğru.”* -s. 17) yazarlarının dilediğince yaşarlar. Kişilerinin kimlik çatışmaları irdelenmeye başlanınca, sayfalar arasında mekik dokunmaya da başlanacaktır. Öykünün başlangıcından hemen sonra, gerçek şimdiki zaman geçmişe karışır. Anlatının şimdiki zamanı, öykünün geçmiş zamanı içinde seçilmiştir. Geriye dönüşler ve sonra yaşanacaklar, seçilen o geçmiş an’a *göre* kurulmaktadır. Sıkça kullanılan zaman boyutlarının yinelenen bir tekniğidir söz konusu olan. Kürşat Başar zamanı kullanış biçiminde yeni bir anlatı düzeyi getirmiyor. Geçmiş-şimdi-gelecek üçlemi arasındaki geçişler de birbiri içine sokularak değil, farklı bölümlere parçalanarak gerçekleştiriliyor. Anlatının verili bir öykü tekniğine göre kuruluşuna ek olarak, zamanın tekil bir düzlem içinde alınması, anlatıyı yalınlaştırıcı bir etken de oluyor. Her bölüm içinde farklı zaman parçalarına değgin izlenimler, durumlar yer almakla birlikte, bu yalnızca yazarın kendisince yönlendiriliyor; birinci tekil kişinin karışmasıyla ve onun aklından geçenlerce yapılıyor. Oysa “geçmiş-şimdi-gelecek –ve dördüncü boyut olarak, düşsel-zaman” düzlemlerinin iç içe kuruluşundan –Adalet Ağaoğlu’nun romanlarında (özellikle *Hayır...*’da) çok yetkin bir biçimini gördüğümüz– üst-düzey bir anlatı tekniği anlaşılmalıdır.

Konuştuğumuz Gibi Uzaklara’nın, öne sürüldüğü gibi bir roman değil de, bir öykü oluşunun başlıca nedenlerinden biri de budur: Derinlik kazandıran çok katlı anlatı ve algı düzlemleri yerine, tek düzlemle belirlenen, yatay bir anlatının seçilmesi. Kürşat Başar’ın bu öyküsü, ilk akla getirdiklerinden, Ferit Edgü’nün *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*’nın kusursuzluğuna ya da en azından Tezer Özlü Kıral’ın *Çocukluğun Soğuk Geceleri* kertesinde bir içtenliğe de sahip olmadığı için, seçkin bir yazınsal anlatıya dönüşememiştir. Kürşat Başar, yazının kendisine tutkunluğu yüzünden, yazılanın ne olduğunu önemsemeyen bir anlayışı benimsemiş görünüyor.

Anlatı tekniğinin sınırlılığı, *Konuştuğumuz Gibi Uzaklara*’nın bütününün taşıdığı sınırlılıkların bir parçası. Kürşat Başar’ın anlatısı kendi sınırını kendi çiziyor. Karşılıklı konuşmanın (diyaloğun) olmadığı, dolayısıyla, yeri anlatı edebiyatımızda çoğu kez doldurulamayan karşılıklı konuşmanın taşıdığı yükün, öykünün yazınsal düzleminden dışlaştırıldığı; derinliğin olanakları yerine tek düzlemli, çevrimsel, kapalı, tekil anlamla sınırlı bir anlatı yönteminin seçildiği; kişilerin yazınsal gerçekliğin

kendisinde yaşamadığı (Selin, Nevit ve C. roman kişileri değildirler; ya da üçü birden ancak aynı kişiliğin göstergesi olarak değer taşırlar); söz konusu kişilerin anlatının kendisinde oluşmak yerine önceden tasarlandıkları biçimi bozmadan konumlandırıldıkları; yazınsal yaratımın iletişim kanalları içinde kendi özgünlüğünü kazanmayı düşünmeyen bir öykü *Konuştuğumuz Gibi Uzaklara*.

Yazarının da oluruyla “roman” olarak sunulmasına, adı romanlar arasında geçmesine karşın, *Konuştuğumuz Gibi Uzaklara*’nın bir öykü olduğu kaydedilmelidir. Son yıllarda roman ile öykü arasındaki ayrımın son kertede bir öznellikle yok sayılması neredeyse bir edebiyat sorununa dönüşmüş durumda. Önemsenmesi gereken bu ayrımın özellikleri ayrıca tartışılabilir ama herhalde birçok örnekte sıkça rastlandığı gibi, *Konuştuğunuz Gibi Uzaklara* da bir roman sayılamaz; roman olmanın özellikleriyle yazınsal düzeyde ilişki kurabilmiş değildir. Bazen yayıncıların da çok satış saplantısında gürültüye götürülen bu ayrım, yazarların da serinkanlı seçimine gereksinim duyuyor.

Konuştuğumuz Gibi Uzaklara son yıllarda birbiri üstüne gelen benzerleriyle aynı dünyaya açılıyor: Bir yaşam durumumun kırıklıkları, ayrılıkları, bitimli aşkları, sapkın duyarlıkları, acıları, umutsuzlukları, geleceksizliği, yitikliği, çaresizliği, hiçliği, yabancılaşması – bir karabasan dünyası... Kürşat Başar bütün bunların bileşimini yalın bir dil ve kendi öyküsüne özgü bir biçemle verirken, seçilmiş bir yaşam durumunun öykücüsü oluyor. *Konuştuğumuz Gibi Uzaklara*’nın bir öykü (ama “camdanöykü”) oluşu onun kendince değerinden yitirmesine niçin yol açsın?

Ekim 1990

YEDİNCİ ADAMIN *GURBET'* İ

Gürsel Aytaç, "Modern romanda olay zinciri, sürükleyicilik ve gerçeklik önemini kaybetmiştir," diyor ve günümüz romancılarına başvurup klasik roman geleneğiyle modern romanın yenilikçi açılımlarını karşı karşıya koyduktan sonra, yerini modern romanın yanında görüyor: "Dış gerçekliği yansıtmak, şairane buluşlarla, hayal gücünün yarattığı kahramanlarla ikinci gerçek bir dünya yaratmak yerine yeni anlatı tabakaları geçmektedir. Artık bir bakışta kavranıp anlatılamayacağı anlaşıldığından dış dünya konu edilmiyor, bunun yerine derinlik bilincinin, bilinç altının kapıları zorlanıyor."[48]

Gürsel Aytaç'ın bu görüşleri, Nihat Behram'ın *Gurbet*[49] romanını değerlendirirken, bir çıkış noktası olarak alınabilirdi; yayımlanalı bir yıl geçmesine karşın, *Gurbet* üstüne en çok birkaç yazı yazılmasaydı; yazarı sürgün acısını yaşarken, *Yürekleri Şafakta Kıvılcımlar* ve *İşkencede Ölümün Güncesi* adlı iki kitabına daha basımları yapılırken el konmuş olmasaydı.

Bu yüzden Nihat Behram'ın romanı, Gürsel Aytaç'ın tartışmaya değer yaklaşımının dışında kalıyor. Bunun önemi şurada: *Gurbet*, bilinen ve sayısız kere denenmiş bir anlatı tekniğini seçmiş olmasına, zamansıralı ve sürükleyici bir olay örgüsüne yaslanmasına, gerçeklik duygusuna ve lirizme bir arada sahip çıkmasına, dış gerçekliği öyküsel roman gerçekliğine dönüştürmesine, okura kendini zorlamadan verme cüretine, bilinçaltını bilinç-akışı yerine dışsal anlatıyla iletmesine, bilincin değil de dış gerçekliğin derinliğini araştırma kaygısına, yenilikçi romanın kolayca yadsıyabileceği bu özelliklerine karşın, başarılı bir roman –asıl önemlisi, bunca yoksulluğun ortasında, bir roman– olmayı başarıyor.

Yirmi yıllık bir şiir ve edebiyat serüveninin ardından yazılan bir roman, kuşkusuz kendisine hoşgörüyle yaklaşılmasını bekleyen bir ilk roman sayılamaz. Olsa olsa şu denebilir: Nihat Behram yazarlık yetilerini bu kez bir romanda sınamaktadır. Gerçekliği abartısız ve yalın görünüşünün de ötesine geçiren; öyküsüne temel aldığı olayı, çekiciliğine kapılmadan, serinkanlı bir gözlem gücüyle yansıtan; okurda öykünün sonunu öğrenme isteğini canlı tutan; kişilerinin –davranışlar ve karşılıklı konuşmalar aracılığıyla betimlediği– ruhsal durumlarını ayrıntılarıyla ve inandırıcı biçimde çizebilen; dilini klasik roman geleneği dışında aramamakla birlikte, şiirsellikten bireşimci bir tutumla yararlanmayı deneyen ve dilde iç tutarlığı

önemseyen çabasıyla, Nihat Behram *Gurbet*'ten sonraki romanını bekletecektir. Belki bu kadarı haksızlık olabilir; *Gurbet*, sonrası gelmese de, roman sanatımızda kendine şimdiden bir yer açmış durumdadır.

"*Gurbet*'i yazarken en iyi bildiklerimden hareket ettim," diyor Nihat Behram. Sabri ile başlayan göçmenlik, İsviçre ve Fransa'daki göçmen işçilerin yaşadıkları toplumdan yalıtlanmış olmalarının acı sonuçları, işsizlik, kaçak yaşamlar, Burhan'ın vurulmasıyla birlikte Sabri'nin dünyanın farkına varışı, insan olma hakkını kazanma savaşı, ölüm. Nuri'de dile gelir gurbette yaşayanların içler acısı durumu: "Sorun buraların dünyasına alışmakta... Zor olan o işte. İnsanı her zaman kendi huyu çekiyor. O zaman da yabancısın. Her yerde aykırı düşüyorsun. Uymaya, buralı gibi olmaya çalışsan, davranışın sırıtır. Gülerler. Kendi ölçülerini yaşasan, o da ayrı bir dert olur. Tutunamazsın... Yine de, yığınla konuda, kafam buralarda açıldı dersem, bu da yalan değil." (s. 41)

Nihat Behram besbelli on yılların şiirini romanına akıtıyor. Dramatik unsuru koyultan bir etkendir şiir *Gurbet*'te. Sanki bir gurbet işçisi, yedinci adamın çaresizliğini anlatmanın doğrudan yolu, romanda ikide bir uç veren bir *kişiliktir* şiir: "Yusuf un iniltisi, çözülüp aktı karanlığa doğru. Şehre doğru aktı. Işıklara doğru aktı. Aktıkça toprağın emdiği bir kaynak suyu gibi yitip gitti. Bir yanında kan, bir yanında gözyaşı, yitip gitti. Bir yanı ıslak, bir yanı çıplak, yitip gitti. Bir yanı donmuş, bir yanı yanık, yitip gitti. Bir yanı aç, bir yanı iniltili, yitip gitti. Bir yanı uğultulu, bir yanı ıssız, yitip gitti. Bir yanında ışıklar, bir yanında karanlık, yitip gitti. Dünya bir yanında yitip gitti Yusuf un. Dünyanın bir yanında yitip gitti Yusuf..." (s. 317)

Böyle akıp yitip gider *Gurbet.* Hem bir yazar emeği ve ilgiye değer bir roman, hem yasakların utancı, kayıtsızlık. İnsanlar niçin yaşarlar ve yazarlar?

Mart 1989

TURNALAR: İYİLER KORUSU

Acıların kanıksandığı bir karanlık kuyudan çıkma çabasında, edebiyatın nasıl bir yeri olabilir? Kendimizi düşünsel olarak yeniden oluşturma arayışında ister Camus, Eco ya da Seghers ile ister Oğuz Atay, Orhan Pamuk ya da Yaşar Kemal ile birlikte olalım, edebiyat damarının erişilmez bir taşıyıcı olduğunda anlaşabiliyor muyuz? İlkin kendi içimizde büyüttüğümüz yenilgiyi alt etmekle başlayacaksak eğer, *edebiyat bilinci* en yakın sırdaşımız olacaktır. Onun bundan öte bir işleve, gizilgüce sahip olduğu nasıl olsa yaşanır...

Hangi acılar dönemi vardır ki, kendini roman sanatının aynasında görmesin? Görüntüsü karşısında ürküye kapılmasın! Roman bu yansıtma edimi boyunca, onu görüntüsü içinde olup bitenleriyle, saklı tutulmuş yanlarıyla gösterecektir. Bu ayna aynı çerçeve içinde hem içe, hem dışa bükülme yeteneğiyle, ışınları önce soğurup sonra olduklarından farklı bir uyumla yeniden yansıtıyor. Neredeyse on yıla yaklaşan şu içinde yaşadığımız dönem, bu aynaya yansırken, yüzünü örtmeyi başaramamanın, ayıplarını gizleyememenin tedirginliğinden nasıl kurtulsun?

Bir hapishane edebiyatı'mız, ister istemez hep söz konusu olacaktır. İnsanların kendilerini bu kez hapishane içinde gerçeklemeye başladıkları koşullarda, edebiyat da bu sürece etkin biçimde katılıyor. *Turnalar* da aynı koşullarda, aynı kaygılarla yazıldı. Öner Yağcı 12 Eylül döneminde yargılandı, hapishanelerde yattı, yaşadı, içerden çıktı, ilkin *Kardelen*'i, çok geçmeden de *Turnalar*'ı yayımladı. Yaşadıklarını yazmadan yaşayamayacaktı besbelli.

* * *

Turnalar[50] bir "hapishane romanı" örneği; demek ki, yazınsal bir kaygıyla karşı karşıyayız. Gelgelelim, bir "hapishane romanı" olmanın bir bakıma kaçınılmaz biçimde yaşadığı sorunları *Turnalar* da aşamıyor. Edebiyatı amaçlı bir etkinlik olarak gören kişinin hiç kuşkusuz söylenecek sözü de vardır; sözünü romanla söylemesinde ise, bir aykırılık bulunamaz. Roman, gerçek yaşama değgin sorunları – ama kendi özgün yasalılığı içinde – tartışabilecek bir sanattır da. Yazının herhangi bir biçimi yerine roman

seçiliyorsa eğer, artık niteliksel olarak ayrı, çetin bir alana giriliyor demektir. Çabucak yalıtlanma tehlikesi yakamıza yapışmıştır bile!

Bu arada roman yazarı, dünya görüşüyle de uyum içinde, toplumcu gerçekçiliği benimsemiş olabilir: kuramsal-düşünsel bir etkinlik içindedir buraya kadar. Fakat bu kavrayışını romanla *örneklemeye* kalkıştığında yanlış bir adım atmış olacak, romanın bu haksızlığı çok geçmeden yazındışına itmesiyle de, düşünceleriyle baş başa kalacaktır.

Öner Yağcı *Turnalar*'da 12 Eylül dönemi öncesinde ve sonrasında yaşadıklarının ve tanık olduklarının önemli bir bölümünü anlatıyor. Anlatmakla yetiniyor. Anlattıklarını tüm sıcaklığıyla yaşamıştır belli ki. Bu acıların ve onurlu yaşantıların tarihini başkalarıyla paylaşmak, onun için bir sorumluluk, enikonu bir görevdir. Yerine getiriyor bu yükümünü.

Öner Yağcı yaşanılanların politik özelliklerini aşıp tarihsel boyutlarında karar kılabilseydi, belki *Turnalar* bu denli işlenmemiş biçimde, kendi haliyle günışığına çıkmayacak, yazınsal derinlikten yoksun kalmayacaktı. Politik bir geçmişi yalnızca yansıtmak, ister istemez anlatıyı edilgin kılıyor; bu yüzden aktarılanlar sorgulanıp dönüştürülemiyor; yazınsal bir gerçeklik beliremiyor. Gerçek yaşantıdan öykünün dramatiği kotarılamıyor.

Turnalar, okuru bir iyiler korusunda dolaştırıyor. Çok sayıda kişi var bu koruda ve tümü de ne yazık ki öylesine "kusursuz", öylesine "erişilmez güzellikte" kişilerdir ki, insanın bu koruda da bir gün ağaçların yapraklarını dökeceğine, yaban otlarının bir yerden uç verebileceğine inanması olanaksızdır. Belki pek çoğumuz *Turnalar*'da kendi yaşamımızdan kesitler, kimi çizgiler bulabiliriz; anlaşılır bir durumdur bu. Gelgelelim, insanlarımız bu ölçüde kusursuzluğa ne 12 Eylül'den önce sahip olabildi, ne de sonra.

Gerçek yaşantıları oldukları gibi anlatarak yazınsal gerçekliğe ulaşılamayacağını tartışmak gereksiz bir yineleme olur. Kaldı ki *Turnalar*'da anlatılanların gerçek yaşantılar ya da gerçek kişiler olduklarını düşünmek de çok güç. Ancak dinlerin *cennet* düşüncesinde yer bulabilecek, gerçek yaşamımızda rastlamanın olası olmadığı kişiler, *Turnalar*'da art arda yer alıyor; ama canlandırılmıyorlar; renksiz ve kupkurudurlar; sırayla okurun önüne çıkıp yazar tarafından tanıtılıyorlar.

Turnalar'ın birinci kişisi Erdal, yazınsal kişilik kazanamayan, yapma bir kahraman; "olumlu kahraman" olarak düşünülmüşse eğer, hiç değil. Sıralanamayacak çoklukta yüceltilmiş özellikleriyle, "onun gibisi görülmemiş bir kişi"dir Erdal (nedenleri romanda yaşanmaz); bir roman kişisi olamadığı gibi, inandırıcı bir gerçek kişi de değildir... "Erdal'ın

Yaşadıklarından Anımsadıklarından / 5” bölümünde, kitapta yer alan kişilerin başlıcaları; Sibel, Yıldız’la Şahin, Yıldırım, Tekin, Zeki, Zafer, Celal Amca’yla Nermin Teyze, Gülşen’le Levent, Seyfi de gene aynı yaklaşımla, birbiri ardından bir yıldızlar demetinin parıltılarıyla geçirilir.

Dönemin politik özellikleri ve olayları da, anlatının içinde kurgulanmak yerine, yazarının düşüncesinde oluştukları durumlarıyla, *verili* olgular olarak öyküye girerler. Böylece kendi edilginliğiyle birlikte, okurdan da bir eleştirel okuma çabası beklenmemiş olur. Okullarda işgaller, kavgalar yüzünden ders yapılamadığını yazardan öğreniriz sözgelimi, ama romanda yaşanmaz bu olaylar. “Korku teslim almıştı Ankara’nın sisli sokaklarını.” (s. 42) Anlatılan döneme ilişkin bir bilgi edinilir bu sözlerden ama, nasıl öyle olduğu anlatı içinde yaşanmaz. Hapishane koşulları bir kayıt aracının dilinden anlatılır ama *Turnalar*’da *hapishane yaşantısı* da yoktur.

Öner Yağcı’nın ahlakçı tutumu ve değerleri de tartışılırdır. Gerek kadınların (genç kızların) konumlarını saptarken, gerek kadın-erkek ilişkilerini ve sevgi anlayışını tartışırken, bu ahlakçılığı somut yaşantılara bürünür. Kitaptaki ilişkilerin tümünde evliliği yüceltirken (özellikle devrimci gençler arasında), Seyfi’yi, “Beni tanımıyor musun. Başka kızlara bakar mıyım hiç? Yıllardır baktım mı?” (s. 41) biçiminde konuşturur. Nedense kadınlar ve genç kızlar erkeklere bağımlı, ikincil konumlarından hoşnutturlar. *Turnalar*’ın, anlatı içinde yaşamaya çalışan, öbürlerinden farklı görünen tek kişisi Handan da sonunda yazarının istediği bu konumu kabullenir. Öner Yağcı dönemin politik çevrelerine egemen olan anlayışı yansıtmaya çalışmaktadır ama öykünün baştan sona gelişimi içinde, kendisi de bu geleneksel ahlakı paylaştığını sürekli duyumsatır ya da bu durumunu bir türlü değiştirmeye yanaşmaz.

Turnalar, denebilir ki, konusunun fetişine kapılmıştır. Oysaki Öner Yağcı’nın elinde bir romanın değil, bir dönemi anlatacak romanların konusu olabilecek, işlenmemiş bir yaşantı gereci bulunuyor.

Turnalar “roman kavramı”nı ancak çağrıştırmakla sınırlı kalıyor. Önemli ve olanaklı bir yaşantı bütünü, bir anı ya da röportaj olarak ortaya çıkıyor; yazıklanmamak elde değil. Çünkü Öner Yağcı 12 Eylül’ün acılarını içinden yaşamış bir kişi ve bu tanıklığını yazınsal bir etkinlik içinde değerlendirmeyi düşünüyor; edebiyat bilincinden yola çıkıyor.

Turnalar’ın bir anı ya da röportaj olarak hak ettiği yer üstünde ise, ayrıca durmaya gerek yok belki. Bu özelliğiyle, dönemin en yakın tanıklıklarından biri olarak anılabilir.

Öner Yağcı'nın kaygılarına yakın düşen bir örnekten söz açabiliriz bu arada. Kübalı genç kuşak yazarlardan Julio Travieso'nun *Kurdu Öldürmek İçin* romanı da Batista diktatörlüğüne karşı savaşan Küba devrimci gençliğinin yaşamından bir kesiti yansıtır. Yazarının da içinde yaşadığı bir kesittir bu: Travieso (d. 1940) devrime katılmış, iki kez tutuklanarak, Batista'nın zindanlarında kalmış, anlattığı devrimci gençlerle birlikte savaşmış. Romanda gerçek belgelere (mahkeme tutanaklarına) da yer veriyor. Nedir ki, Travieso'nun anlattığı kişiler, romanın yoğun politik atmosferine karşın, politik söylevlerle gerçeklik duygusunu kırmadan, çeşitli ve zaman zaman çelişen kişilik çatışmalarıyla birlikte yaşarlar; yaşanılan gerçekliğe aykırı düşmezler. Travieso Latin Amerika'nın bir büyük romancısı da değildir... Ana karanın en önemli romancılarından biri olan Venezuelalı Miguel Otero Silva'nın *Ve Gözyaşlarınızı Tutun* adlı romanı, bu bakımdan çok daha çarpıcıdır. Politik roman kavramının son derece yetkin bir örneği olan bu roman, anlatı dili ve tekniğiyle de Latin Amerika romanının benzersiz yapıtları arasında yer alır. Apayrı bir noktadan, Yaşar Kemal'den de söz edilebilir. Yazınsal röportajın çok güzel örneklerini veren Yaşar Kemal'in *Bu Diyar Baştan Başa* ve *Bir Bulut Kaynıyor* kitaplarındaki röportajları da, *Turnalar'ı* değerlendirirken yanı başımızda tutulması gerekebilir.

Artık aşılmış, izleri yok olmaya yüz tutmuş "halkçı" edebiyat anlayışını, aynı zamanda ahlaksal / moral değerleri sanatsal yaratımın önüne geçiren bu anlayış, on yıllar sonra yaşadığımız karanlık bir dönemin gerçeği içinde, bu kez yeni bir düzlemde yinelenmemelidir. Öner Yağcı'nın kendince saygın çabası, belki de beklemeye, kendi birikimine dayanmaya sabrı olmadığı için, hiç olgunlaşmadan okura sunulmuş gibidir.

Mart 1988

HER ŞEYDEN ÖNCE, BİR ROMAN

“12 Mart romanı” bilincinde olup da doğru kavrayamamanın, yaşanılanları roman gerçekliğine dönüştürememenin örneklerini verdi; “12 Eylül romanı” içinse, yanlış kavramaktan çok, yanlışı bilinçle seçip gerçekliği yaralamaktan söz edilebilir.

12 Eylül döneminin ideolojik ve kültürel düzlemi içinde, kendini “sol” söylem içinde anlatan romanlar, okura sunulurken, “popüler” bir kimlik de kazandılar. Geçmişle gözleri kamaştıran bir oyun oynarlarken de, ne yazık ki, olması gerektiği gibi eleştirildiler. Politik değerlendirmenin yazınsal ölçütlerin önüne geçmesinin sorumluluğunda ise, gösterilen tepkinin yanı sıra, seçilmiş olan bu roman anlayışının da payı bulunuyor. *Gece Dersleri, Dört Mevsim Sonbahar* ve özellikle *Sudaki İz,* yazınsal etkinliği öznel saplantılara indirgediler. Fethi Naci, *Sudaki İz* için, “Ve ilk kez bir romanı okuduktan sonra duyduğum tek duygu sadece ‘tiksinti’ oldu,” derken de bir ölçüt kullanıyordu, Füsun Akatlı *Gece Dersleri’*ni “militan sorumsuzluk”la nitelerken de. Bu tepkiler nasıl yadsınabilir?

Öbür yandan, aynı dönemin öne çıkardığı romancılardan olan Mehmet Eroğlu, Latife Tekin ve Ahmet Altan’dan ayrı bir çizgi çiziyordu kendine. Roman anlayışı ayrıdır Mehmet Eroğlu’nun ama aynı ideolojik *tavır alışa* açık tutmuştur kendini. Sözgelimi *Yarım Kalan Yürüyüş’te,* Korkut Laçin ve çevresi arasındaki ilişkilerin teker teker çözülüşü ve yok oluşu ürkünç bir yalnızlık, iletişimsizlik, kopkoyu bir gizem içinde gerçekleşir. *Kara* bir roman anlayışı, insanın umudunu ezen, çıkış kapılarını tutan...

Bir içtenliğin romanı

Yakın geçmişi yazmanın güçlüğü ürkütücüdür; hem sorumluluk duygusu, hem içerden tanıklık ister. “12 Eylül romanı”nın ikinci kanalı, herhalde bu yüzden açılamadı. “Hapishane edebiyatı”nın bir olgu olarak önümüze getirdiği romanlarsa, yazınsal yapıtlara dönüşemedi. Belki hapishane koşullarında oluşan bu saygın çabalar içinden roman sanatımız da bazı değerler kazanacaktır ama dönemin ikinci kanalının dışardan açılacağından da kuşku duyulmamalıdır.

Kaan Arslanoğlu’nun ansızın bu arada çıkıp gelen romanı *Devrimciler*[51] ise, şaşırtıcı ipuçları taşıyor. Kaan Arslanoğlu genç bir yazar, hakkında başkaca bilgi yok; bir de şu olmalı: 12 Eylül’den önce devrimci bir genç olarak, örgütsel çalışmaların yakın tanığı olmuş,

sorgulardan ve hapishanelerden geçmiş. Romanı bu sanıları pekiştirmeye yetiyor. Politik değerlendirmesi daha tamamlanmamış olan o sıcak yakın geçmişte yaşananları bu düzeyde içeren ilk roman *Devrimciler.* Bu nedenle, yaşanılanın yazılması sorunsalından ayrı tartışılamayacak bir roman; üstelik böyle değerlendirilmeyi de hak etmiş durumda.

Devrimciler, pek çok eksiği olmasına ve bir ilk roman olduğunu belli etmesine karşın, acemi bir roman değil. En önemlisi, cesur bir içtenliğin ürünü, yazılması güç bir döneme tastamam bir yaklaşımla tanıklık eden bir ilk roman. *Devrimciler*'in içtenlikli özeleştirisi, genç devrimcilerin tüm bir yaşamını kapsıyor. Olduğu gibi kabullenerek, ama savunulmadan. Asıl değerli yanı da bu. Kaan Arslanoğlu, suçlamaya başvurmadan, devrimci gençlerin örgütsel yaşantılarını enikonu sorguya çekiyor, yadsıyarak değil, kendine sahip çıkarak yazıyor.

Genç insanların kendileriyle başbaşa kaldıkları sıralarda yaşadıkları iç çatışmalar, bir yasadışı gösteri ya da bir kuyumcu soygunu kertesinde eylemler, gerçekte olduklarından daha az inandırıcı olmayan, her biri titiz bir gözlemciliğin ürünü ayrıntılar: "İşte, örgütsel meseleler tartışılırken takındığı yüz ifadesini takınmış bile." (s. 16) vb...

Romanda devrimci gençlerin özveriler içinde yürütmeye çalıştıkları savaşımları, aileleri, örgüt arkadaşları ve karşı cinsle ilişkileri içinde veriliyor. Romanın dramatik içeylemi bu ilişki alanlarında gerçekleşiyor. Her alanın bir sorunu, yarattığı bir tartışma düzlemi vardır. Savaşımın bedelini yaşamlarıyla ödeyenler, birbirine kuşkuyla yaklaşan örgüt arkadaşları, romanın başından sonuna dek sevdiği kıza duygularını açmayı beceremeyenler... Akın, Aylin, Bedri ve Turan roman sanatımız içinde yer alacak devrimci genç kişiliklerdir; denebilir ki, birer kişi olmayı da aşarak, tümü bir devrimci genç "tipiği" oluştururlar. Bir baskı döneminin yarattığı roman kahramanları oldukları da söylenebilir tabii.

Kaan Arslanoğlu, kişilerinin içdünyalarını ve kişilik oluşumlarını yaşadıkları koşullarla bağları içinde vermekte de başarılıdır. Sürekli yaşanan bir iç kavga, kişilik oluşturmanın yolu... Çok yönlü bir oluşum içinde politik, örgütsel, bireysel yanlışlar hem çözülmeye, hem de tarihsel olarak yenilmeye koşulludur. Yakın geçmiş düşünsel olarak yeniden düzenlenir: Yıkılan, doğrulananı da içinde taşımaktadır.

Roman, öyküyü önde tutmuşsa eğer, konusunu heyecansal öğelerle dokuyacaktır. *Devrimciler* okurun merakını uyandırmakta da başarılıdır. Bu yanı en açık biçimde kuyumcu soygununda ve Bedri'nin yaşadığı

işkencelerde duyulur. Bu iki sıcak olay, yerinde seçilmiş ayrıntı patlamalarıyla, gerçeğe uygunluğu dikkate alınarak, sayfalar boyunca başarıyla anlatılır. Tam 73 sayfa içinde anlatılan Bedri'nin sorgu ve işkence günleri, en az Tarık Dursun K.'nın *Gün Döndü,* Erdal Öz'ün *Yaralısın,* Demirtaş Ceyhun'un *Eylül Öyküleri'*nde anlatılanlar kadar yetkindir.

Kaan Arslanoğlu yoğun diyaloglar kurmakta ve özellikle bu diyaloglarda kişilerinin özelliklerini yansıtmakta kendine güvenlidir. İç-konuşmalara dışardan sık sık karışması da bu yüzden yersiz düşüyor. Dilinin rahatlığına karşın savrukluğu ve sözcük seçiminde özensizliği de önemli bir eksiklik olarak kaydedilmelidir. Sıradan bir teknikle kurmuştur romanını Kaan Arslanoğlu; söz yerindeyse, anlatısı da dümdüzdür. Belki ilk romanını yazdığının bilincindedir, üstesinden geleceği işe kalkışmıştır ve yazdığını kendinden sakınmaktadır.

Devrimciler politik bir roman. Romanın bütününe sinmiş olan alçakgönüllülük kokusu, bir yanıyla Kaan Arslanoğlu'nun başarısıyken, öbür yanıyla ister istemez eleştirinin düzlemini belirliyor. Bu yazı, belki de bu düzlemi gönüllü olarak benimsediği için, kendine sınırlar çizmiştir; ama şunun farkındadır: *Devrimciler,* her şeyden önce, bir romandır. Bu fırsat her zaman yakalanmıyor.

Mayıs 1989

BİR DÖNEME TEĞET KALAN

ROMAN

Ne romanların paylaştığı bir sorunsal, ne tarihe, politikaya ya da bireye değgin bir izleğin başatlığı, ne roman sanatımız için yenilikçi bir biçim yönsemi, ne de bütün bunların renklerini canlandıran bir roman tartışması son on yılın (1980-90) romanında belirgin bir kimlik birimi oluşturabildi. Bunların her biri söz konusu on yılın romanlarındaki eğilimler olarak kendilerine göre yerler aldılar ama bütüncül bir yazınsal düzey kuramadılar.

Oysaki aynı dönemin tarihsel bir görünge kazandığı ve yeni bir biçimlenmeye uğradığı kuşkusuz: Sacayakları da politik bunalım, toplumsal deprem, kültürel kayma! Her üçü de farklı, ama birbirine koşut düzeylerden şiddet üreten ve sonunda şiddetin kendisine dönüşen bileşenler. Kültürel kayma, sözgelimi, toplumun bireyleri üstüne yıkılan düşünsel şiddet olarak çözümlenmedikçe, 1980'lerdeki savrulma açısının bu denli büyük oluşunu kavramak olanaklı değildir.

Bu on yıllık –Cumhuriyet tarihimizdeki en önemli– dönemi, kültürel kayma-aşınma içinde devinen bir romanın *da* zayıf tutamakları yazınsal değer olarak yanılsadığı bir ara kesit olarak pekâlâ alabiliriz. – Tarihe, politikaya, bireyleşmeye ve kendi yazınsal değerlerine teğet kalan bir roman...

Tarihe uzak düşmek ve Geç Kalmış Ölü

Baskı dönemleri çoğun içedönüklüğe, içedönüklük kendini çözümlemeye, o da geçmişe gönderiyor. Toplumsal bireyden söz ediyorsak eğer, geçmişi tarih ile özdeşleyebiliriz. (Bireyleşmiş insanın kültürel kimliği ancak kendi tarihiyle tamamlanabilir.) Tarihle düşünsel –ve nedensel– bir ilişki tarihi sorgulamayı, tarihe dönüklüğü ve dolayısıyla tarih bilincini tarihsel olanın gündemine getiriyor. Roman sanatı ise, yazınsal olanakları nedeniyle, yakın ya da yaşanan tarihle söz açtığımız türden bir ilişkiye, neredeyse doğallıkla, ilk ilişkiye geçenlerden oluyor.

Bütün köklü dönüşümler gibi, son on yılın da kendi özgün tarihini kurduğu söylenebilir. Bu özgün tarihsel dönem kendini değerlendiren bir romana yol açamadı; ya da roman sanatımız bu özgün dönemin sorunsalıyla örtüşen bir ilişkiyi daha kavrayabilmiş değil. Aynı yıllar içinde, Umberto Eco'nun –bilindiği gibi, çok konuşulan, ama hakkında çok yazılamayan– *Gülün Adı* romanının, nedense tarihsel roman bağlamıyla ilişkisi pek kurulmazken, pek çoklarınca polisiye roman olarak değerlendirildiği bir

roman kültüründen tarihsel bir dönemin özgünlüğünü kavramasını beklemek, yalnızca iyimserlik olacaktı. Gene bu dönemde tarihle kurdukları ilişki nedeniyle daha çok tarihsel roman düzlemine çekilebilecek romanlar (Attilâ İlhan'ın *Dersaadet'te Sabah Ezanları* ve *O Karanlıkta Biz,* Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey* ve *Oğulları ile Beyaz Kale,* Şemsettin Ünlü'nün *Yukarışehir* ve *Toprak Kurşun Geçirmez,* Ayla Kutlu'nun *Bir Göçmen Kuştu O*, Ahmet Yurdakul'un *Kahramanlar Ölmeli* romanları) güçlü bir tarihselci yönsemi yansıtırken, Osmanlı döneminin son yılları ve Cumhuriyetin ilk dönemleriyle örtüşen tarihsel zamanlar üstüne kuruluyordu.

Mehmet Eroğlu'nun romanından burada söz açabiliriz. İlk romanı *Issızlığın Ortasında* (1979), 1970 öncesinin ve 12 Mart döneminin bireye değgin sonuçlarını birinci kişisi Ayhan İlyasoğlu kişiliğinde irdeliyordu. Ayhan İlyasoğlu'nun kimlik arayışı, ikinci romanı *Geç Kalmış Ölü'de* (1983), benliğini yadsıma biçiminde gerçekleşiyor. Ayhan dört yıl önce, 1971'de ortadan yok olan eski örgüt arkadaşı Zafer'i mi aramaktadır, yoksa kendini mi?

Bu arayışı sırasında Zafer adını kullanır Ayhan; böylece Zafer'in kimliğiyle özdeşlik kurarken, "Ayhan" olan kendisiyle onu "Zafer" olarak tanıyan dışsal yaşam arasında bir çelişki katmanı oluşturur: "Sonunda birbirimizin yerini almış, eskiden olduğu gibi tek kişi olmuştuk." Onun "tek gerçeği" olan Ferda'nın sözleri de Ayhan kimliğini sarsıcı biçimde anlatır: "Zafer, kendinle karşılaşmamak için önünde tuttuğun aynadan yansıyan kendi görüntün; aslında Zafer ve sen hep aynı kişiydiniz."

Ayhan, Zafer'in korkup kaçtığını öğrendikten sonra kendine sözde bir güven duyar; korkmuştur ama teslim olmamıştır da. Mehmet Eroğlu'nun Ayhan'da soyutladığı politik bir dönemin yenik düşmüş insan kimliği, kaçıp kurtulmayı seçmeyecek, kaçmakla da kurtulamayacağı yenik kimliği karşısında, kendini yok etmeyi seçecektir. 12 Mart dönemi insanlarının bir kesitini anlatan bu kişiliğin, son on yılın yılgınları için de geçerliliğini koruduğu söylenebilir. Mehmet Eroğlu, denebilir ki, belirli bir dönemin sorunsalını değil, genelgeçerliği olan bir yaşam durumunun romanını yazmıştır. Yenik olanın, kaçmak yerine, intiharı seçtiği bir sorunsal açıyor Mehmet Eroğlu. Ayhan'ın intiharı saltık bir davranış biçimi değil, kavramsal olarak çözümlenmesi gereken, tarihe karşı bir tutum alış biçimidir. Çürüyen geçmişin bireysel yadsınmasıdır; fakat yeniden başlamanın adımı değildir. Bu yaşam durumunun sahipleri (Ayhan, Zafer ve Ali) yeniden başlama olasılığını yitirmiş bir kimliği somutlarlar. Şu sözlerin

romanın zengin Antakyalısı Fuad'ın ağzından çıkması, umutsuzluğa düşüren bir tokat gibidir: "Hayır, yanılıyorsunuz! Biz, bu aile, sizden daha gerçeğiz. Çünkü biz sürekliyiz. Oysa sizler hep bir anlık tezahürsünüz. Yirmi sene sonra kim hatırlayacak? Kimse. Sadece çılgınlığınız hatırlanacak. Gerçek bu. Gerçek olan biziz."

Geç Kalmış Ölü, yalnızca bir psikolojik sarsıntılar romanı değil; politik acıların sonuçlarını çözümlüyorsa da, politik ağırlığı olan bir roman da değil – geçmişi yadsıyan, ama geleceksiz, soyut bir yakın tarih yorumu. Ayhan, Fuad'ın çarpıcı yargısını, kendi kavramsal sonuna getirdiği şu açıklamayla tamamlar: "Belki de yenildiğim ve geride kalan hayatımı ancak bir intiharla kurtaracağıma inandığım için. (...) Geçmişimle geleceğimi birbirinden ayıracak. (...) Sevincimden çığlık bile atabilirim. Ölümü bir kılıf gibi üzerime geçirecek ve geçmişten, yenilgilerimden kurtulacağım. Artık özgürüm. (...) büyük yanlışları yaşayan, bu evrende yer alan küçücük bir insan olarak düşüncenin ve hayal gücünün sınırlarını zorlayan birisi için başka bir çözüm yolu yok gibi geliyor."

Mehmet Eroğlu'nun roman dili titizlikle kuruludur, amaçlı sözcükler ve tümcelerle tamamlanır. Aldığımız şu son tümcelerde değerlendirilen geçmiş ve o geçmişin bireyi, dolayımlı, kötümser –ve öznel– bir tarih yorumunun yansıtıcısı olurken, bir dönemin tarihsel özünü de kendince soyutlamaktadır. Son on yılın romanının yakın tarihle bundan öte bir ilişkisi de olamamıştır zaten..

Politik bireyi tanımamak ve Hoşça Kal Umut

Son on yılın romanı, 1980 öncesinde yaşananların bir bakıma kaçınılmaz süreği olarak, politik bireyin geçmişini terk ediş sorunsalını ilk akla gelen konularından biri olarak seçti. Ütopyalar yıkılırken, romanın içine giren birey de bir devrimci olarak geçmişini terk ediyor, dahası, kendini hiçleme sanrısına kapılıyordu. Geçmişi yadsıma artık kendi bireysel varlığını yadsımaya, bireysel yaşamın içinin boşaltılmasına varıyordu.

Burada roman için iki sorun göz önüne geliyor: Birincisi; yok oluş içindeki politik birey yaşanan dönemin bir gerçekliği midir? İkincisi; yok olan politik bireyin yazınsal gerçekliği oluşturulabilmiş midir?

Politik düzeyde yanıtlar aranırsa eğer, konunun roman sanatının çevresinde anlamlı bir yörüngeye sokulması güçleştirilir. Kaldı ki asıl sorun da, söz konusu "tipiğin" son on yılın romanlarında içkin bir gerçeklik kazanıp kazanmadığıdır. – Öncesi ve sonrasıyla – 12 Eylül yaşantısı son on yılın romanlarında nasıl ele alınmıştır?

Roman politikayla içli dışlı olmaya kalkışmasın, bıçak sırtına çıkmıştır bile. Politikayla ancak bir ilgi düzlemi kurabileceği unutulursa eğer, romanın bu kez yazınsal değerlerle ancak bir ilgi düzlemi kurması kaçınılmaz olur. Yazarlarının seçtiği karşı çıkışın militanlığına yazınsallık kazandırmaya çalışan ve çok tartışılmış olan, Latife Tekin'in *Gece Dersleri* ve Ahmet Altan'ın *Sudaki İz* romanları hemen anılabilir. Yarattığı sıcak tepkilerin ve Yalçın Küçük'ün *Küfür Romanları* kitabıyla alevlendirilen yazındışı ve roman sanatını önemsemeyen tartışmaların, yerlerini yıllar sonra serinkanlı bir eleştiri ortamına bıraktığı düşünülürse, *Gece Dersleri*'nin de ancak şimdilerde gerektiği gibi değerlendirilebileceği söylenebilir. *Gece Dersleri'*nin asıl sorunu kuşkusuz bir "küfür romanı" oluşu değil, dikkate değer bir yazarın, üst üste yayımladığı romanlarla içine girdiği düşüşün göstergesi oluşudur. *Sevgili Arsız Ölüm* ile roman sanatımıza çağcıl bir çevren açan ve *Berci Kristin Çöp Masalları* ile umut vermeyi sürdüren Latife Tekin, *Gece Dersleri* ile onulmaz bir düş kırıklığı yaratırken, romandan da enikonu uzaklaşmış oldu. *Gece Dersleri* sonuçta, ne yazık ki bir yazarın kendi geçmişiyle hesaplaşmasıyla özdeşleşti; oysa bir roman değil ama edebiyatımızda benzeri olmayan, yeni tip bir ironik anlatı deneyiydi. Gelgelelim, bu deney de yazarının yaşadıklarını *Gece Dersleri*'ne taşkınlıkla akıtması yüzünden çok şey yitirdi; yenik bir politik ideolojinin yenik bir politik kültüre ve başarısız bir edebiyata yol açmasının örneğini verdi.

Ahmet Altan'ın *Sudaki İz* romanı ise, *Gece Dersleri'*nin tersine, yazınsal değerlendirme ölçütlerine vurulabilecek bir düzeyi kendisinin bile umursamadığı bir "militan" tutumun sonucuydu. Bu yüzden, bugüne dek olduğu gibi, politik tartışmaların konusu olmaktan herhalde gelecekte de kurtulamayacaktır. Pek çok romanda asıl kişilik olarak alınan politik bireyin tanınmaması ve bazen de yabansı bir kişilik olarak canlandırılması, son on yılın romanının başlıca görüngülerinden biri oldu. Ayla Kutlu'nun *Hoşça Kal Umut* (1987) romanı bu görüngünün en çarpıcı örneği olarak kaydedilebilir. Ayla Kutlu, hapishanede "sekiz yıl iki ay üç gün" geçirip dışarı çıkan, bir rastlantıyla karşılaştığı Algüz ile kısa süreli bir "sevi yağmuru"na tutulan, bir süre kaçak yaşadıktan sonra gene tutuklanan bir "devrimci"nin – Oruç'un– yaşadığı ruhsal çöküntüyü anlatıyor. Oruç ile kendi kişiliğine yabancılaşmış, insancıl özelliklerini bütün bütüne yitirmiş, konuşamayan, hissedemeyen, sıradan davranış (yemek yeme gibi) yetilerinden yoksun, gerçek yaşamla düşünsel, duygusal ve davranışsal

bağlarını bir türlü kuramayan, şizofren bir “devrimci” kişilik ortaya koyuyor *Hoşça Kal Umut*.

Ayla Kutlu’nun tanıdığı politik birey nasıl bir kişidir? Oruç: Algüz ile “aynı yatağa girmeyi” inançlarına ve davasına aykırı bulur. Güçlü kalabilmek ve kendi sorunlarına ortak etmemek için romanın başından sonuna dek Algüz ile arasına öyle bir duvar çeker ki, sonunda Algüz’ün ölümünü de önleyemez. Eski nişanlısıyla yıllar sonra karşılaştıklarında, “Gülnar arkadaş, ne istiyorsun?” biçiminde konuşur. Kızkardeşi İrem’in kocası Okan için duyguları şöyledir: “Kıskanıyor. İrem’in Okan’ı sevmesi bağışlanacak şey değil. İçinden Okan’ı öldürmek geçiyor. Sonra, İrem’in kafasında mı, yüreğinde mi, neresindeyse yeri, orayı kazımak. Seni kimselere veremezdim ben İrem. Sen, böyle maskara bir haytanın karısı olacak kız değilsin.” Daha ilk gençlik yıllarında: “İşi müthişti. Söylemesi de, yapması da: Devrimciydi o! (...) Aşk yoktu, sevgi yoktu: Görev vardı. Her yan görev yazıyordu.” Algüz ile söyleşileri sırasında da hep aynı konuşma biçimini sürdürür: “Seninle ülkemin sorunlarını tartışmam. Çünkü o yapıda değilsin. Senin de toplumsal yaklaşımlarının uyuştuğu dostların vardır. (...) Özgün fikrin yoktur sanıyorum. Sınıfının koşulları içinde bir onun, bir bunun fikirlerini doğru bulursun.” Algüz’ün bir uyarısına şöyle karşılık verir: “Sağ ol. Benimle otoriter konuş. Ben bundan anlarım. Yeğleme yapma yükünü üstümden al.” Alınganlığını gösterme biçimi ise şudur: “Sen para kazan Algüz. Bir eski tüfek besle. Hiçbir işe yaramayan, hiçbir yerde yer bulamayan, zamanın dışına atılmış ve içine girmeyi beceremeyen bir eski devrimciyi.” Algüz ile ilk tanıştıkları günlerdeki sözleri de irkilticidir: “Kendimi sizin katalizörlüğünüze sığınarak tanıyacağım. Bir insan oluşturuyorum.”

Bu inanılmaz yapaylıklar Algüz’ün ağzından da sayfalarca dökülür. (Yoksa Ayla Kutlu her şeyi ti’ye mi almaktadır!) “Yarı aydın” bir kişiliği imleyen Algüz, evine sığınan Oruç’u, daha ilk gün şu coşkuyla karşılar (üstelik Oruç için henüz “Algüz Hanım”ken): “Sabahları küllerinden yeniden doğacağım. Sen beni bir phoenixe dönüştürdün.” Son bir alıntı da Algüz’ün kırgınlığını belirten tuhaf sözleri olsun: “Kırgınlık filan yok. O kadar nahif değilim merak etme. Senin gözünde burjuva karısı da olsam... Aslında burjuva karıları gösterdiklerinden çok daha dayanıklıdırlar ya. Bunu iyi öğren dostum. Çünkü senin de öğreneceğin pek çok şey var.”!!

Ayla Kutlu, *Hoşça Kal Umut* ile 1980 öncesinin politik bireyini ve 12 Eylül yaşantısını anlamamanın çok uç bir örneğini vermiştir. Üstelik

yazdığını roman olarak öne sürme cesaretini göstererek. *Hoşça Kal Umut,* yayımlandığı yılları fırsatçı ve sabırsızca kullanma güdüsü, öyküsüne gerçeklik kazandırmadaki beceriksizliği, bir romancı için dayanılmaz sığlıktaki biçemi, yerinde kullanılmayan sözcüklerin ve nitemlerin çokluğu, tanımadığı bir çevrenin kişilerini anlattığı için baştan sona iğreti kalan betimleri, kişilerinin gülünçleşen konuşmaları, hastalıklı psikolojileri anlatmak istediği kişiliklerin gerçek psikolojileri sanma yanılgısı ve bütün bunların hiç farkında olmayışı ile, edebiyatımızın son on yılının en acınası örneklerinden biri olarak, ancak bir belge yerine geçecektir.

Romanı önemsememek ve 'hapishane edebiyatı'

Bir dönemin acılarına egemen olma isteği ne denli saygıya değerse, bu yolda romanı değersizleştirmek de o denli saygınlıktan uzaktır. Hem tarihten yoksun kalıp hem de romanı politik amaçların alanı olarak görmek, hiç kuşku yok ki romandan bir şeyler götürecek, romancıyı da yazındışı bir hırçınlığa itecektir. Bu arada son on yılın nesnel itkileri romancıyı bireyin içsel sorunlarını çözümlemek gibi çetin bir düzeye de gönderdi göndermesine ama yazınsal değerlerin dışında kaldıkları için, bu deneyler yapay bir iç dökmeye ya da karşıtıyla çatışmaya dönüştü. Roman sanatının farklı yönelimler içinde enikonu bir durgunluğa ve kolaycılığa sürüklendiği koşullar içinde, baskı dönemlerinin kaçınılmaz sonucu olarak, son on yılın özgül politik sorunlarıyla iç içe bir hapishane edebiyatı kitap yayıncılığının kapılarını zorladı. Hapishane edebiyatının bir türü olarak roman, daha çok politik söylemin denetimi içinde üretildi. 12 Eylül kıyıcılarına karşı kararlı tepkisi yüzünden, asıl sorunu hep ne söylediği oldu ve orada saplanıp kaldı.

Hapishane edebiyatının yazınsal bir düzleme açılabilmesi, hapishane yaşantısını yazınsal bir imge olarak soyutlaması ve gerçekleştirmesiyle olanaklıydı. Oysa edebiyat hapishane yaşamının bir gereci oldu. Kıyıcıların çökertmeye çalıştığı insan onuru, bu romanlarda baskı döneminin oluşturduğu mutlak bir yaşam kültürü olarak alındı. Bu yaşam kültürünün türevi ise, "Yaşamdan büyük kahramanları olan romanlar" (Raymond Carver) yaratmak oldu.

Hapishane romanı *ahlakçı* ve *tepkin* bir romandı; dolayısıyla, roman sanatını önemsememenin göstergesini oluşturdu. Nedenleri ne olursa olsun, son on yıl içinde hapishane yaşamının ürünü olan romanların hemen hiçbiri, roman sanatının yazınsal gerçekliğine sığdırılabilecek düzeyde olmadı. Yoğun emek içeren bir düşünsel-yazınsal çabanın ürünü olmayan, sabırsızca kotarılmış, yazarlarının sıkı denetimleriyle tamamlanmamış, roman

sanatının dışındaki amaçlar için kullanılan anlatılar, bütün bir hapishane romanının özellikleri oldu.

Kasım 1990

Kavramların Ötesi

“Bütün bu şeylere karşı hangi kanıtları

öne sürüyorsun? diye Sofist alayla sorar.

Ve insanlık şöyle karşılık verir:

Hatırlıyorum!”

Aktaran, BENEDETTO CROCE

* * *

Roman Kitabı’ndaki yazıların yeniden yazımı sırasında, eleştiri diline yaptıkları katkıyı gördükçe, kavramların eleştiri çabasının çok kapsamlı ve bazen de karmaşık gelişimi içinde, yapıtaşları olarak yer aldıkları bir de kendiliğinden ortaya çıktı.

Yazınsal çözümleme ediminin, nesnel ve düşünsel ilk bilgileri soyutlama yoluyla yeniden anlamlandırmasının ürünüdür kavramlar. Bir soyutlamadan söz açıyorsak eğer, soyutlama açısına göre biçimlenecekleri de belli değil midir?

Böyle bir sürecin sonunda, soyutlayan öznenin kesinlikli kavramlara ulaşması ve onları dışsal ve yazınsal verilerin tam karşılıkları olarak sunması düşünülebilir mi?

Kavramların –birdenbire kesinleşip tamamlanamayacakları gibi– böyle bir sonucu hak etmedikleri de söylenebilir.

Yazınsal eleştiri için bir kavramlar dizgesi kurulmalıdır elbette ama bundan da önemlisi, her eleştiri etkinliğinin kendi özel kavramlarını tanımlayabilmesidir. Eleştirmenin sözünün özgünlüğü ilkin bu kaynaktan beslenecektir.

Yazınsal bilgi, kavramları felsefe gibi kullanarak tartışmaz ama kavramların bilgisi yazınsal bilginin kurulmasında etkin olur. Bir tek, kavramların yetkesine kapılma çekincesi atlanmadan...

Kavramların çözümleyici eleştiri çalışmaları içinde tuttukları yeri görünce, onlara *Roman Kitabı*’nda bir yer vermeyi sonradan akıl ettim. Kendi eleştiri anlayışım içinde kazandıkları anlamlar, bazen de yazma süreci içinde onların aldıkları biçimlere göre belirlendi. Özel bir eleştiri çabasının kavramları olarak belirdikçe, genellikle benimsenen anlamlarının ötesine geçtiklerini de görüyordum.

Roman Kitabı’nda yer alacaklarına göre, başkalarınca değiştirilebilir ve benimsenmeyebilir anlamlarla onları yüklemek doğru olur muydu acaba?

Öte yandan, gerçekten de çıkaracak sesleri olmadığından mı, eleştirmenin eğip bükmesine ses çıkarmıyordu kavramlar. Görünüşe bakılırsa, kendileriyle barışıktırlar. Üstelik *görevci* oldukları için, eleştirmenin de kurtarıcısıdırlar.

Değil mi ki kavramlar kendi eleştiri anlayışıma ışık tutuyorlardı, özgül bir yazınsal bilgiye göre biçimlenmelerinde bir tuhaflık da olmamalıydı. Kaldı ki her şeyden önce, roman sanatının ilgi alanını aydınlatıyorlardı.

Birbirinden çıkarak çoğaldıkça, bu kavramların roman kavramları üstüne bir kitap oylumuna ulaşabileceğini de farkettim. Daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olan “Kavramların Ötesi” bölümü, sanırım böyle bir kitabın önçalışması olarak alınabilir.

Okur buradaki kavramları dilediği gibi okuyabilir. Kullanabilir ya da yanlışlayabilir. Ben onlarda bilinen, benimsenen ve sözlüklerde karşılıkları verilen anlamlarının ötesini görmeye çalıştım.

Şu kavramdan anlaşılması gereken, işte budur; Bilgi’nin ya da Zaman’ın tanımı buradadır, demek istemiyorum çünkü...

Aşkın(lık)

Yazınsal anlatı konusunda, tanımlanabilir ve çözümlenebilir olanı aşan, yaratma ediminin üstünde yer alan, hatta *önsel* kabullere neden olan yazınsal olgu: aşkınlık diyebiliriz buna.

Aşkın bilgi, sözgelimi, –böyle bir bilgi tanımlanabilirse– bir özne-bilgi olarak, nesnesini kendine bağımlayabilir. Üstelik bu düzeyde yazınsal bilgiyle de özdeşlik kurabilir. Tabii yazınsal gerçekliğin bilgisinin bir adım önünde durarak ve dolayısıyla yazınsal bilinci kendine bağımlayarak.

Yazınsal gerçekliğin içinden alınınca, aşkınlık bir “galebe çalma” durumu olarak görünüyor. Bununla birlikte, yazınsal anlatının kendini onunla koşut tutabildiği durumlar da vardır. Bu kez kurmaca gerçeklik yaratım sürecine aşkın bir nitelik kazanırken kendini aşkınlaştıran yazınsal deneylerin nesnesine de dönüşebilir. Bilge Karasu’nun *metinleri* bu düzeyde (kurmaca metnin aşkınlığı düzeyinde) alınabilir pekâlâ.

Düşünsel bilgiyi yazınsal anlatı karşısında aşkın görmek ise (bir anlamda, gerçek yaşamın tipiklerini yazınsal gerçekliğe yeter kılmak), herhalde geri dönülmesi pek güç, eskil bir yazınsal tutum olurdu.

Biçem

Bir romancının yazınsal kimliğinin göstergelerinden – belki ilki değildir ama – biridir biçem.

Romancıya ya da romana *özgü* yazınsal biçimlendirme özellikleri: nesnesine ışık düşürmemesi düşünülebilir mi?

Roman okuru Yaşar Kemal'in biçemini gözü kapalı tanır. Belli bir döneme özgü biçem oluşumu için de *Edebiyat-ı Cedide'yi* akla getirebiliriz. *Edebiyat-ı Cedide* romancıları, o günlerin edebiyatında Batı'ya öykünmenin aynası olurlarken, bugün hâlâ eskimemiş yapısal biçimlerle yazıyorlardı.

Biçem "sanat yapıtının *yapısındaki* yasallıkları göstermektedir," diyor Moissej Kagan. Roman estetiği biçemin anlamını oldukça genişletmiş olmakla birlikte, Kagan'ın yoğunlaştırılmış tanımına katılmamak için neden yok gibi.

Ancak bir yere kadar. Şöyle ki, romanın yapısal örgenlerinin birbirlerini tamamlayan yasallıklarını göstermekle kalmaz biçem. Kendisi yeni bir yasallık bütünü kurup sonunda belirleyici bir etkene de dönüşebilir.

Joyce'un *Ulysses*'inin on sekiz bölümünün her birinin ayrı bir biçemle yazıldığını belirtiyor Joyce inceleyicileri. Biçemin Joyce'da yapının yapıştırıcısı olduğunu söyleyebiliriz o zaman. Dil biçemi ve anlatım biçemi: sözdizimi ve kurgulama. Her şeyden önce kurgunun ateşlediği bir romanda, *Gülün Adı'nda* sözgelimi, anlatım biçemi romanın kendisi gibi okunabilir.

Bilge Karasu'da da dil biçeminin temel alındığı belirtilebilir. Orhan Pamuk'un ise, hemen her romanında ayrı bir biçem (öncelikle anlatım biçemi) romanın kendisi gibi okunabilir. Bilge Karasu'da da dil biçeminin temel alındığı belirtilebilir. Orhan Pamuk'un ise, hemen her romanında ayrı bir biçem (öncelikle anlatım biçemi) kullandığı görülüyor. *Sessiz Ev*'den *Kara Kitap*'a, yalnızca *Faruk*'un dünyası kalmış gibidir!

Yazınsal araçların ve yöntemlerin ortaklığını da gerçekleştirir biçem (yapıştırıcıdır burada): Yazınsal değerleri dışsal gerçeklikten kurtarıp işlerken, organik romanı bütünleyen bir etken olur.

İster gelenekselin, ister yenilikçiliğin kıyısında dolaşsın, roman sanatının biçemden yoksun kalması düşünülemez bile.

Bilgi

Roman sanatının kendine özgü bilgisi iki ayrı düzeyde birden oluşur: Dışsal yaşamın bilgisi (ya da gerçekliğin deneysel bilgisi) ile yazınsal imgelemin soyutladığı bilgi. (Bunlara, yazarın kendi kazanılmış bilgisi de eklenebilir.)

Yaratım sürecinin dışında kendi halinde oluşan bilgi ile soyutlama ediminin dönüştürüp başkalaştırdığı bilginin bireşimi sonunda yazınsal bilgiye ulaşılır. Bu yeni tür bilgi, buraya gelene dek bilimsel bilgiden,

deneylerden, olgulardan, görüngülerden, felsefi kuşkulardan, sezgilerden, yanılsamalardan, edebiyat tarihinden ya da düşlemden yararlanır.

Deneysel bilginin yadsındığı aşamada, imgelemin sonsuzluk yaprakları açılmaya başlar. Orada artık ne yazar, ne okur kendi varlığını kabul ettirebilir. Yeni bir bilginin ortaya çıktığı bu aşamada, yazınsal yazı hem yaratan, hem yaratılan olarak görünmeye başlar.

Özgürleşmekte, özgürleştikçe özneye dönüşmektedir bilgi.

Yoksa dışsal gerçekliğe *geri dönecektir.*

Yazınsal bilgi gerçek yaşamın bilgisini hiçleştirmez ama başkalaştırır. *Önsel* dayatmaları aştığı için yetkinleşmiş, örgenleşmiştir. İçselleştirdiği duyumlar artık bu yeni bilgiye göre bir dünya tasarlayacak ve dışındaki dünyayı kendinde özdeşleyecektir. Düşünsel bilgi, yazınsal bilginin işlevine dönüşmüştür artık.

Toplumcu gerçekçilik, nesnel dünyanın özünün, tipiğinin bilgisiyle ilgileniyordu. Gennadiy N. Pospelov, sanatın bilgi öğretisi için gerçek yaşamda doğrulanmayı gerekli görür: "Okuyucular, seyirciler ve dinleyiciler, sanatsal imgelerdeki düşünsel-heyecansal eğilimi algılarlar ve sonra bunu yaşamda sınayabilirler. Burada da, sanatın *eğitici* işlevi gerçekleşmektedir." *(Edebiyat Bilimi)*

Bilimsel maddeci estetiğin bir başka önde gelen kuramcısı olan Kagan da, yazınsal imgenin *tikel-olan* yoluyla *genel-olan*'ı yeniden yaratmasının yazınsal bilginin temelini oluşturduğunu ve sanatın *genelleştirme* yapmaksızın dönüştürülemeyeceğini savunuyor.

Bilimsel maddeci estetik kuramı yazınsal bilginin kendi başına bir bilgi olabileceğini ve kendini doğrulamakla yetinebileceğini benimsemiyor. Bu yaklaşımın yazınsal bilginin özgürlüğünü tanıması da düşünülemez tabii. Hep dışsal olana bağımlı biçimde, gerçek yaşamda doğrulanmayı gözeterek, genel-olan'ı yeniden yaratarak varolabilecek bilginin bağımsız bir "bilgi kategorisi" olması da olanaksızdır elbette.

Öte yandan, roman gerçek dünyanın bilgisinin taşıyıcısı olarak da görülmüştür. Marx ve Engels'in Balzac, Dickens, Thackeray ve Charlotte Brontë'den, romanlarının içerdiği bilginin gerçek yaşamı yansıtışından ötürü övgüyle söz ettikleri biliniyor. Lenin de Herzen'in "Rus devriminin hazırlanmasında çok önemli rol oynayan bir yazar" olduğunu, Herzen'den daha büyük bir ileri adım atan Çernişevski'nin "eserlerinin sınıf mücadelesinin nefesiyle dolup taştığı"nı söylerken, "Rus devriminin aynası" olarak nitelediği Tolstoy'a büyük değer veriyordu.

Yazın ve Yaşam'da, Balzac'ın, romanın kapsamını büsbütün genişletip ona bir de gerçeği inceleme görevi yüklediğini ve "bunun bir gereği olarak, *İnsanlık Güldürüsü*'nü oluşturan anlatıları roman diye değil, 'inceleme' diye" adlandırdığını aktaran Tahsin Yücel, Zola'nın da *Thérèse Raquin*'e yazdığı önsözde aynı anlayışı seçtiğini kaydediyor: "Her şeyden önce bilimsel bir amaç güttüm. Roman dikkatle okunduğu zaman görülecektir ki, her bütün, ilginç bir 'fizyoloji' olgusunun incelenmesidir." Tahsin Yücel, Balzac ve Zola'nın roman sanatına yükledikleri işlev bir yana, günümüz okurları arasında onların romanlarını bilimsel olguların bilgisini edinmek için okuyacak kadar bön bir kişiye rastlamanın, olanaksız olmasa da zor bir iş olduğunu da bu arada belirtiyor.

Sanatın eğitici (aslında *ideolojik)* işlevi konusunda bilimsel maddeci estetikçilerin temellendirdikleri görüşlere karşın, geleneksel düşünce alanının apayrı bir köşesinde, özgünlüğü ancak son on yıl içinde anlaşılan Antonio Gramsci, Marksçı düşünce dizgesinde bu konuda da yenilikçi bir kırılma gerçekleştiriyor: "Sanat, sanat olarak eğiticidir," diyor *Hapishane Defterleri*'nde, "yoksa 'eğitici sanat' olarak değil; çünkü bu ikinci durumda bir hiçtir, hiç ise eğitici olamaz."

Gramsci'nin uyarısından, nesnel bilginin doğrusal, yazınsal bilginin ise dolayımlı süreçler içinde oluştuğunu çıkarabiliriz. Çernişevski'nin, toplumsal ilerlemeyi *bilginin sonucu* olarak gören bakış açısıyla da bu yaklaşımı tamamlayabiliriz.

Böylesine yüceltilen bilgi, yazınsal bilgi olarak, bütün bütüne bağımsız değil ama gerçeklikle barışık olmayan bir devim yaratarak gerçek bilgiyi dönüştürür. Alımlama edimiyle de katmanlarına ayrılır.

Başlangıçta yazarın edindiği algısal bilgiyle özdeşlenen yazınsal bilgi, daha sonra yazınsal dil aracılığıyla açımlanıp aşkınlaşacaktır. Burada nesnel gerçeklik yazınsal gerçeklik içinde erimiş, kurmaca süreci düşlem sürecine doğru açılmıştır.

Milan Kundera, "Yalnızca bir romanın keşfedebileceği şeyi keşfetmek," diyor. "Bir romanın varoluşunun tek nedeni budur. Yaşamın o zamana kadar bilinmeyen bir yanını keşfetmeyen roman ahlaka aykırıdır. Romanın tek ahlakı bilgidir." Bunu Hermann Broch'un, bir tür bilgi kavramını da içkinleştirdiğini söyleyebileceğimiz şu sözleriyle tamamlayabiliriz: "Ahlak ahlaktır, iş iştir, savaş savaştır, sanat da sanattır."

Prof. Macit Gökberk, bilgilenme sürecine girerken, ilk yapılacak işin *önyargılardan* kendimizi kurtarmak olduğunu belirtiyor: "İnsan zihni

birtakım kuruntularla, putlarla, Bacon'ın deyişiyle *'idol'*lerle yüklüdür." Macit Gökberk'in *Felsefe Tarihi'*nde söz açtığı Francis Bacon'ın *idol*'leri, yazınsal bilginin gerçekleşme süreci ve gerçek bilgiyle ilişkisi konusuna da uyarlanabilir.

– İnsanın düşünsel dünyasında yerleşik bulunan ve yaratım ve çözümleme süreçlerinde etkili olan önyargılar ilk yıkılması gereken tabulardır. İnsanın bilgiyle alışveriş içinde bulunduğu süreçlerde, bu tabuların ciddi engeller olarak ortaya çıktıkları görülür. Önyargılar, ilişki kurulan nesneyi kendilerine uymaya zorlarlar. Sözgelimi, romanın kendine özgü iç yasalılıkları olduğu kabul edilmez; hep yaratıcının ya da okurun etkinliğine göre gerçekleşmesi beklenir.

– İnsanın kendi içinde yarattığı karanlıklar da bilgilenme sürecine ket vururlar. Parlak renkleri ayırıp griye dönüştüren bir kırılma yaratır insanın bilincindeki bu karanlık noktalar. Kişiden kişiye, grinin tonları değişir. Kimi yazınsal yapıtın yalnızca içeriğini temel alır, kimi biçimini; dili, kurgusu, yapısı, tipik unsurları, vd. birbirine baskın tutulmaya çalışılır. Geleneksel (klasik) romanın aşılamadığını öne sürenlerin yanı sıra, yenilikçi (modern) ya da post-modern anlatıları yeğleyenler de vardır. Herkesin kendine göre bir yanılsaması vardır kısacası. Yanlış bilgilenmeye yol açan tabularla doludur insanın bilgilenme yolu.

– Geçmişten bugüne, bilinçli ya da bilincinde olmadan edinegeldiğimiz *başkalarının bilgisi*, bir başka grup tabuları oluşturur. Oysa kendi ayaklarımızın üstünde durmanın yolu, aynı zamanda başkalarından edindiğimiz bilgi bütünlerini eleştirel bir kavrayışla içselleştirmekten geçmiyor mu?

– Düşünce tarihinin baskın odaklarını kendi akıl süzgecimizden geçirmeden kabul etmek de tabular doğurur. Bütüncü düşünce dizgelerine tinsel bağlanmalar içine girmek, en kestirme *varoluş* biçimi olarak gelebilir. Aslında kendileri de eleştirel çözümleme süreçlerinin sonunda kurulmuş olan kuramsal yaklaşımları "bilim" olarak almayı yeğleriz. Bazen Marksçılık kendi düşünsel dünyamızın ve bilgimizin yerine geçer, bazen yapısalcılık...

Bilinç-akışı

Bilinç-akışı tekniği yenilikçi romanın dokusuna yeni bir anlatım boyutu olarak eklenmiştir. Toplumsal insanın bireyleşme yönseminin sonucu olarak, roman kişileri gerçekliği yalnızca yaşamakla kalmayıp kendilerinde varetmeye başladıkça, roman teknikleri de sürekli yenilenmeye uğradı.

Bilinç-akışını da böyle bir gerçekliğe karşılık olarak, çağımızın çok önemli romancıları yarattılar.

Bilimsel maddeci roman kuramı, kozmik gerçeklikten köktenci bir kopuşa yol açtığı için, bilinç-akışına iyi gözle bakmadı. Roman kişisinin belirlilikten, gerçekliği taşıma gücünden, amaçlılığından, tipiğe dönüşme eğiliminden uzaklaşma yöntemi sanıldı. Toplumcu gerçekçi roman için kargınmış bir anlatım tekniği, yenilikçi romanın ise ayırt edici niteliklerinden biriydi bilinç-akışı.

Pospelov, bilinç-akışını kullanan yazarların, “artık figürlere gereksinimin kalmadığı, bu kavramın artık eskimiş olduğu, çünkü günümüz insanının bilincinin belirsiz ve güvensiz, karmakarışık bir yığın içinde boşlukta (kaotik) olarak kendini gösterdiği,” biçimindeki düşünceyi benimsediklerini öne sürüyor.

Pospelov’un bu “unutkanlık” yönsemine örnek olarak verdiği *Yeni Roman* akımı, oysaki biraz da Pospelov’un dile getirdiği nedenler yüzünden, roman kişisini tahtından indirmeye çalışıyordu. Bu aynı zamanda Yeni Romancıların bilinç-akışına sırt çevirdiklerini de gösteriyordu.

Bu arada, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*’nda yenilikçi roman ile enikonu bir kavgaya tutuşan Lukacs da, “Anlatımda nesnelliğin reddi, öznelliğin benimsenmesi Joyce’ un bilinç-akışı (...) biçimini alabilir,” diyerek, bilinç-akışını bir “kaçış” yolu olarak görüyordu.

Kaçış, tabii yalnızca gerçek dünyadan değil, kurmaca gerçeklikten de olabilirdi... “Kötü romancı”, bilinç-akışını da niçin kötüye kullanmasın!

Amaçsız bir karmaşıklık, çapraşık tümce yapıları bir dil özgünlüğü olarak pekâlâ sunulabilir. (Kendini “Proustvari” anlatım biçimlerine adayanlar yok değil!)

Oysa çokları farkında olmayabilir ama bilinç-akışının da *kendine özgü bir sözdizimi* vardır. Kesintisiz biçimde akıp giden insan bilinci yazınsal düzeyde böyle bir sözdizimine göre düzenlenir. (Bilincin sözdizimi!) Bilinç-akışını yapan da yazarın yaratım edimi değil mi?

Kurmacanın derinliğindeki bilinç-akışının her noktası bilincin o anını durdurup gösterir. Bir başlarına gene çapraşık ve rastgele dizilmiş gibi görünen sözcükler bütünü, *belirli* bir sözdizimine göre kurgulanmışlardır. Böylece, birbirlerine eklenen bağlarından güç alan bir alt-dil oluştururlar.

Roman kişilerinin kişilikleri ve ruhsal durumları bilinç-akışı biçiminde dile geldiğinde, denebilir ki, roman kişilerinin bilinci bilinç-akışını *yaşamaktadır.*

İçbükey bir aynadır bilinç-akışı. Yazar bu aynayı gerçekliğe tutarak, günümüz insanının gerçeklikle çatışmasını yazınsal gerçekliğe gönderir.

Burada belki “bellek-akışı” kavramı da türetilebilir. Geçmişi kendinde saklı tutup yeri geldiğinde ortaya çıkarma yetisi olan *bellek*, devinimi bilinç-akışınca kapsandığı için ayrı tutulmamıştır. *Öncelikle*, şimdi ile geçmiş arasındaki uzaklığı ortadan kaldırıp birbirine geçirdiği için, bellek kavramını da içkinleştirir bilinç-akışı.

Yazınsal gerçekliğe çağdaş bir boyut getirmekle kalmayıp anlatıyı dokuyan, kurucu bir yönteme de dönüşebilir bilinç-akışı. Yer yer anlatının amacı olarak da kurgulanabilir. “Joyce’da ‘bilinç-akışı’ tekniğinin sadece bir anlatım özelliği olmadığını,” belirten Lukacs, “bu tekniğin doğrudan doğruya anlatı dokusunu ve kişilerin sunuluşunu yöneten oluşturucu ilke olduğunu belirtmek istiyorum,” diye ekliyor.

Roman sanatımızın ise, bilinç-akışıyla pek içli dışlı olduğu söylenemez. Gerçi eleştiri yazılarında bilinç-akışından sık sık söz açıldığı olur ama aslında *iç-konuşma* tekniğidir denmek istenen. Tümcenin yazım kurallarına göre kurulu yapısını gözeten bir dil dizgesini temel alan iç-konuşma, bilinç-akışından farklı bir anlatım tekniğidir; anlamı da, yeri de ayrıdır.

Yalnızca Oğuz Atay’ın bilinç-akışını düpedüz bir anlatı tekniği olarak seçtiği görülüyor romanımızda. *Tutunamayanlar*’ın, tam 73 sayfa boyunca tek bir noktalama imi kullanılmaksızın süren ve bilinç-akışını temel alan 15. bölümü, roman sanatımızda hâlâ biricikliğini koruyor.

Dışsal

Yazınsal gerçekliğin dış dünyadaki belirtilerini dile getirir dışsal kavramı. Bununla birlikte, gerçekliğin yalnızca bir yanını anlatmaz; madalyonun bir yüzü değildir yani.

İçsel’in karşıtı olmanın ötesinde, çözümleyici eleştiride nesnel olanı da karşılar; dahası, nesnel olanın yerine de geçer.

Yazınsal gerçekliğin ancak nesnel gerçeklikçe doğrulandığında gerçekçiliğe yol açacağı, yoksa yozlaşacağı savının eskil bir estetik ölçütü anlatışı yüzünden, dışsal kavramı nesnel olanı da karşılayacak biçimde alınmalıdır. Nesnel kavramının kabuğu, dışsal kavramı içinde yumuşatılmış olacaktır böylece.

Roman Kitabı’nda dışsal kavramını içsel olanın öteki yüzü ve aynı sırada nesnelin yerine kullandım. Nesnel etmenin yazınsal gerçeklik üstündeki belirleyiciliğine olan kuşkularımın sonucu oldu bu seçim.

Yazınsal bilgi içinde, sanıyorum nesnel olanın etkinliğini de aşan bir etkinliğe sahip dışsal olan.

Dışsal ve içsel kavramları birbirlerinden kopuk değildir. Birbirlerine gönderen yanları ve birbirlerini besleyen bilgileri vardır. Dışsal olanın bilgisini edinmek içsel olanın üretimine yansıyacak ve anlatının içeylemi bu etkin alışverişle beslenecektir.

Edim

Roman sanatının yaratım ve alımlama süreçleri boyunca gösterilen düşünsel ve eylemli etkinliktir edim.

Okuma edimi: okuma yetisinin etkinliği.

Yaratım edimi: yaratma isteminin etkinliği.

Soyutlama edimi: soyutlama yetkinliğinin eylemi.

Düşünsel yetilerin edimli hareketi, söz konusu etkinlik süreci boyunca işlerliğini korur. Okuma edimi içinde bir *süreç olarak* varolur edim. Yazınsal yapıt, yazarın bıraktığı yerden, bu kez de okuma edimiyle harekete geçer.

Eleştirel (çoğul) okuma, *edimli* bir süreç içinde, yeniden üreten bir işlev kazanır. Yeniden üretilen eleştiri nesnesi ise, yazarın yapıtına *göre, edimli yapıt* niteliği kazanır. Bu durumda değil yalnızca dışsal gerçeklik, kurmaca gerçekliği bile okuma edimince içselleştirilmiş ve dönüştürülmüştür.

Böyle bir sürecin bir an olsun edilgin kalması düşünülebilir mi?

Eleştirel okuma

Yazınsal anlatılar *zaman içinde* değişen anlamlar kazanırlar. Bir romanı ikinci okuyuşumuzda ilkinden farklı tatlar aldığımızı hemen göreceğiz, bir üçüncüde gene farklı gönderiler aldığımız gibi. (Aynı roman iki kere okunmaz!)

Elimizdeki yazınsal metin değişmediğine göre, bu farklı algılama düzeylerini yaratan nedir?

Zaman içinde, okuma (algılama) düzeyleridir değişen. Okumanın düzeyleri zaman içinde okurun (eleştirmenin) düşünsel değişimine ve dışsal etkenlerdeki değişime bağlı olarak farklılaşıyor.

İçsel-düşünsel değişimde, –dışsal etkenlerin yanı sıra– özel yazınsal eğitimin de etkili olduğu belirtilebilir. Kendi payıma, Faulkner'ın *Ses ve Öfke* romanını okuduktan sonra böyle bir değişimi yaşadığımı söyleyebilirim. *Ses ve Öfke* ile karşılaşmam, okumayı eleştirel bir düzeyde sürdürmeme neden oldu.

Zaman ve eleştirel düşünme: düşünsel sorunların iyileştirici eğilimi. Eleştirel okuma yetisini kazandıran da bunlar işte.

Roman sanatı hiç kuşkusuz uyanık okuru gereksinir. İlkin “iyi” ile “kötü”yü ayırt edebilmesi gerekir okurun. Yazınsal üretimin bize sunduğu anlamlar nasıl değerlendirilecektir? Yüzeyden okuma ile derinden okuma arasına kalın bir çizgi çekerek başlangıçta. Sonra buna eleştirel okuma (çoğul okuma) adını hakkıyla vererek.

“Okuma, algılama ile yaratışın bireşimi gibidir,” diyor Sartre. Okuma edimi, –ister eleştirel, ister çoğul nitemini alsın– Sartre’ın imlediği bireşimi gerçekleştirirken, algılamaya olduğu kadar, yaratıma da kendince katılır.

Çoğul okuma, yazınsal anlatının açık yapıt olarak alınmasını gerektirir. Anlatıyı çözümleyerek, onu –yazarının keşfedebileceği sınırların da ötesinde– yeni bir yorumla anlamlandırır.

Eleştirel okuma, düşünbilimsel etkinlikler olarak aldığı tarih, felsefe, toplumbilim, ruhbilim ya da politikadan da yararlanacaktır; ancak bu düşünbilimsel alanların içsel yöntemleriyle değil, kendi istemlerini onlara dayatarak.

Eleştirel okuma ile çoğul okuma arasında oldukça ince bir ayrım olduğu söylenebilir. İlk bakışta üst üste görünebilir bu iki okuma edimi. Çoğul okumayı da içerecek biçimde, eleştirel okumanın bir adım önde olduğu söylenebilir sanırım. Çoğul okuma yazınsal metne bağlanırken, eleştirel okuma söz konusu metnin dışsal bağlamlarını da eleştirel bir disiplin içinde değerlendirecek ve eleştirinin etkinliğiyle soğuracaktır.

Eleştirel okumanın anlamlı sonuçlar alabilmesi için, ilkin önyargılardan kurtulmak ve iç karanlığımızı yenerek okumaya başlamak zorundayız. İnsanın, kendinde sakladığı karanlık noktaları aydınlatmadan, yazınsal metnin yapısındaki karanlık noktaları aydınlatması olanaksızdır.

Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı* adlı çok değerli çalışmasında, okuma edimini çağdaş edebiyat ve dilbilim kuramcılarının düşüncelerini de değerlendirerek inceliyor:

“Kurmaca metinde, tümcenin dilbilimsel anlam sınırları içinde açıkça söylediğinin yanı sıra, tümce öbeklerinin çağrıştıracağı örtük anlamlar da önemlidir.

Okuma edimi, başka bir yönüyle, okurun öznel geçmişi, şimdisi, geleceğiyle de ilgili oluyor böylece. Gerçekte her okur, kendi kişisel konumuna, duygusal yapısına, düşünsel yetisine göre yaşar bir metni. Bu açıdan, bir bakıma, her okur kendini okur metinde.”

(Okuma edimi içinde *kendini okumak*!*)*

Eleştirel okumanın karşısında kurmacanın gizlerinin öne çıktığı görülüyor. Okurun imgelem yetisinin çağdaş roman sanatı için artık ikincil bir üretici konumuna geçtiği görülüyor. O kadar ki, Tahsin Yücel, “Butor’un yapıtlarının *bütünlenmek için* (italikler, S. G.) okursuz edemediklerini,” aktarıyor.

Yapıtı *daha* zenginleştiren bu ölçüde etkin okuma, eleştirel bir tamlayanla birlikte, yazınsal yapıtı bütünüyle kuşatıcı bir güçtür.

Hatta Virginia Woolf’a göre, “Roman okumak güç, karmaşık bir sanattır” da!

Görüngü

Yazınsal yaratım sürecinin duyularıyla algılanan ve yazınsal imgeye karşılık veren bir kavram olarak tanımlanabilir görüngü. Dışsal gerçekliği indirgeyerek kendinde içkinleştirir; böylece çözümleyici eleştirinin temel kavramlarından birine dönüşür.

Görüngü, ilkin dışsal gerçekliğin, soyutlama düzeyinde bir tasarımını verir. Bu aslında, şeylerin yazınsal örgenler ve tabii yazınsal dil aracılığıyla yeniden üretime temel olan dışsal niteliğidir. Yaratım ve alımlama süreçlerinde ise, değişken bir öz kazanmaya başlar görüngü.

Eleştiri, romanın özündeki suyu alırken, onu bir *görüngül imge* olarak yeniden üretir.

Görüngül imge: Yazınsal bir uzam içinde devinen görüngünün özel bir biçimi.

Mai ve Siyah’ın *Ahmet Cemil*’i*:* geçmiş ve gelecek arasındaki çatışmanın ve yaşanılan şimdi ile uyumsuzluğun görüngül tasarımı; sonuç olarak bu temel sorunsalın imgesi.

Yazınsal bir kavram olarak etkinliğinin yanı sıra, görüngünün *yasa* karşısında bile bütüncül ve baskın bir kimliği olduğunu imliyor Lenin: “Çünkü görüngü yasayı içerir, ama aynı zamanda *bundan da fazlasını*, başka deyişle devinen biçimin etkenini de kapsar. (...) Görüngü, yasadan *daha zengindir.” (Felsefe Defterleri)*

Yazınsal görüngü, felsefi görüngüden, görüngül imge ise görüngül tasarımdan çok daha fazlasını içerir ve daha zengindir.

İçeylem

İçeylem *(aksiyon* yerine kullanıyorum) romanın yaratım sürecinin sonrasında, anlatı düzleminde kendini gösterir.

Anlatının itki gücüdür.

Geleneksel anlatılarda dış içeylemin *yanı sıra* iç içeylemden söz edilebilirken, günümüzün yenilikçi anlatılarında iç içeylemin *yanı sıra* dış içeylemin etkileri söz konusudur.

Dış içeylem kurmaca içinde başkaları tarafından anlatılmayı yeğler. En çok da üçüncü kişi adılıyla anlatılır.

Başlıca kurucusu olduğu konunun merkezinde yer alan dış içeylem, kurmaca metinde ana sorunsalın dış çevresini örer.

Balzac'ın *Sönmüş Hayaller*'inde merkezkaç kuvveti gibi işleyen dış içeylem, Dostoyevski'de iç içeylemin tamamlayıcısı yerine geçer.

Geleneksel dış içeylemin yanında iç içeylemin öneminin arttığını belirten Pospelov da Çehov'u örnek gösteriyor: "Çehov'un eserlerinde hiç sapmasız ve boydan boya iç aksiyon gerçekleştirilmiştir. Bu eserlerde süjenin temeli asla eylem taşıyan peripetiler değildir (Çehov'da bunlar düpedüz yok olmuştur), fakat Çehov'da süje temelini, figürlerin, çoğu kez herhangi bir olayla bağıntısı bulunmayan duygu dalgalanmaları oluşturmaktadır."

Gerçekten de, Tolstoy'un insanın üstüne devrilen ağırlığı ya da Dostoyevski'nin insanın beynini oyan gerilimi yanında, inanılmaz bir yumuşaklığın ve sessizliğin yazarı olan Çehov'dan bu yana, romanda iç içeylem temel ve belirleyici düzeyde alınıyor. Roman kişilerinin, bilinç-akışı, iç-konuşma ya da üçüncü kişi adılıyla yapılan ruhsal betimleri öne çıkmış durumda.

İçeylem, artık içsel süreçleri dile getiren bir kavram olarak kullanılıyor.

Yeni Roman ve ardılı yazınsal eğilimler içeylemi büsbütün bir kıyıya itmiş, değersizleştirmişlerdi. Bugün içsel süreçleri yüklenen roman kişilerinin iç dünyalarının dışavurulması, yazınsal anlatıya egemen olmuş gibidir. Bireyin kendini gerçekleştirme istemi güçlendikçe, içeylemin önemi de artıyor.

İçkin(lik)

İçkin(lik): Yazınsal anlatının gerçekliği içinde erimiş olarak bulunma.

Bir düzeyin bir başka düzeyi içkinleştirmesi durumunda, artık bir tek düzeyden söz edilebilir. Bu bileşim (bireşim de denebilir buna) sonunda içkinleştiren esnekleşip kapsayıcı olurken, içkinleşen indirgenir.

Çözümleyici eleştiri, bir anlamda, içkin eleştiridir. Nesnesiyle bütünleşir, en azından bağlanır ona. Bu durumda bir içkinci okuma söz konusu olur. Eleştirel okuma edimi okuru bir tür özneye dönüştürürken,

kurmaca metin bu öznenin okuma bilinci tarafından algılanır ve içkinleşir. Kurmacayla eleştiri iç içe geçer.

İçsel

Yazınsal dil ile taşınıp anlatı düzlemlerinde oluşanı niteler. Yazınsal yazının düzleminde gerçekleşir. Dışsal gerçekliğin kurmaca anlatıda içkinleşen yanlarının kendilerini gösterme biçimidir bir anlama.

Romanın içselleştirdiği yaşantılar, dışsal olana her zaman bağımlı ve bağlı olmayabilir. Anlatıyı oluşturan süreçler ve unsurlar, dışsal yaşamı bazen tümüyle dışarda bırakarak da var olabilirler. Çözümleyici eleştiri, anlatı düzlemlerinde içselleşen öğeleri ayırt edip irdelemeyi, eleştiri yöntemleri arasında gözetir.

Dışsal kavramı nesnel kavramını da içkinleştirirken, içsel olan öznel olandan farklı anlamdadır.

İmge

Gerçekliğe ilişkin görüngülerin algılanışı, duyumu, tasarımı, yeniden üretimi, yazınsal dönüşümü, düşlemi... Çoğun şiirin alanında koşturmasına karşın, imgenin roman sanatında tuttuğu yer, bazen onu çözümlemeden romanın yapısal özelliklerini anlamayı güçleştirecek ölçüdedir.

Felsefenin konusu olarak imge, bilginin, başlangıcını imler. Yazınsal düzeyde ise, imgeye bilginin oluşum süreci sonunda ulaşılır.

Roman estetiği içinde, “İmgeler, yalnızca nesnel gerçekliğin insan zihnindeki yansımaları” (Orhan Hançerlioğlu) değildir. İmge, gerçekliği düzenleyen görüngülerin zihinsel-düşünsel kuruluşudur da. Yeniden üretilmek üzere, görsel duyumlar sunar roman gerçekliğine. Yazınsal gerçekliğin özgür isteminin, düşlemin, gerçeküstünün oluşturduğu yansımalar da yazınsal imgeler olarak kurmacayı oluştururlar.

İmgeler, nesnel gerçekliğin insanı konu alan bilgisini edindiren, özgül bir alımlama düzeyi kurarlar. Bu alımlama düzeyi, imgeleri oldukları yerde bırakmayan bir imgelem yetisine yol açar. İmgelerle düşünme yetisi, eleştirel okuma edimiyle birleşerek, imgeleri yeniden yaratır.

Çözümleyici eleştiri, değerlendirme biçimini, imgelerin anlatıyı oluşturduğu düzlemleri okurken tasarlar. Ve yazarın olduğu kadar, yazının (eleştirinin) da imgelemi vardır. Eleştirel okumaya bir özne kertesinde katılan yazının imgeleme katkısı ve dolayısıyla okumayı zenginleştiren etkinliği ister istemez olacaktır.

İmgelerin yarattığı dünyayı tabii ki yazarın gücü zenginleştirir. Değil mi ki yazınsal dilin tasarımıdır imge, romancının imgelem dünyasının

boyutları, romanın okunma düzeylerini de belirleyen bir etmen olacaktır.

Gerçi kimi yazarların, yazınsal gerçekliğe taşıdıkları yaşantısal gerçeklerin artık başka tür bir gerçeğe dönüştüğünü, imgelemin sonucu olarak varolduklarını unuttuklarına da rastlanıyor. Hatta çoğu kez yaptıklarının da tersine olarak. Vedat Türkali, *Yeşilçam Dedikleri Türkiye* romanındaki Ramiz Bey'i, böyle bir kişiliği gerçek yaşamda da tanıdığını belirterek inandırıcı kılmaya çalışıyordu. Oysa kendi imgeleminin ürünü olan Ramiz Bey, gerçekten doğru kurgulanmışsa, gerçek yaşamda tanıdığı Ramiz Bey'den de inandırıcı olabilirdi. Ramiz Bey gibi "yanlış" bir kişiliğin gerçek yaşamda tekil bir örneğinin bulunması, sonuçta, onun yazınsal bakımdan "doğru" bir roman kişisi olmasını da nitekim sağlayamamıştır.

İmge, yazarın bilincinde algılanıp yaratım sürecine girerken, roman kişilerinin bilincinde sonul biçimini alır. Roman kişileri, yazınsal dünyanın imgelerini kendilerinde *soyutlayarak*, imgelemin bütünlüğünü oluştururlar.

Çağımızın çok büyük romancılarından olan Nikos Kazancakis'in romanı, gerçek dünyanın ve hümanizmin bütüncül bir imgesidir. *Zorba* insan ruhunun derinliğinin ve soylu erdemlerinin, *Yeniden Çarmıha Gerilen İsa* ise, insanın yarattığı kötücül ruhların ve dramların imgesini verir.

İşlevsel yazıların dokusunu ise, imgeler yerine imler ve kavramlar oluşturur. Burada yazarın bir sözü birkaç anlama kullanması doğru olmaz. Önünde sonunda yazarın belli düşüncelerini, yargılarını iletmektedir işlevsel yazı.

Ne ki, felsefi roman ya da kavramları imgelerin önüne geçiren romanlar da yazılabiliyor. Roman sanatının bugün her türlü sınırı aşmaya çalışacağı kuşkusuzdur. Milan Kundera, sözgelimi, *Roman Sanatı*'nda böyle bir roman üstünde duruyor. "Romanın tek ahlakı bilgidir," diyor. Gerçi felsefi nitemini romanı için uygun bulmadığını söylüyor o da ama romanları düpedüz insana değgin kavramların *tartışıldığı* yapıtlar değil midir? Yaşamın ve onun içindeki insanın olabilirliklerini yazıyor o. Yaptığı, felsefenin kıyısında düşünmedir, arayıştır, buluştur, tartışmadır ve yazınsal yazının düzleminden de kopmamaktadır. Felsefeyi doğaçtan yazınsal düzeye indirmektir onunki.

Böyle bir yaklaşımı, Adalet Ağaoğlu da son romanlarında denemektedir.

"İyi roman"

Yazınsal değerlendirme ölçütlerinin de sapma açıları vardır ve her sapma açısı yazınsal olanın dışına düşmez.

"İyi" nitemi, tepkin bir tavır alışı çağrıştırıyor olsa da, ne dediğini iyi anlatıyor! Yazınsal değerlendirme ölçütleriyle yeterince çakıştıktan sonra, özünde taşıdığı etik değerlerle konuşmaya başlayacaktır. Onun etik değerleri yalnızca yazınsal geçerlilikleri amaçlıyor.

"İyi" kavramı epeyce görelilik taşıyor. Eleştirel okumanın düzeylerine *göre,* farklı görünümleri dile getirebilir: bir eleştirmen için "iyi" olan, öbürü için "kötü" olabilir.

Bu öznelliğin geçerli olamayacağı durumlar da var tabii: Ayla Kutlu'nun *Hoşça Kal Umut* romanı Rüştü Koray Roman Ödülü'ne değer görülmüş; oysa her durumda ve herkes için tipik bir "kötü roman" örneği. Alımlama düzeylerinde öznel etkiler sonucu oluşan farklılaşma değil, beğeninin hiçleşmesi durumu var burada.

"İyi roman" kavramının bulunduğu konum da öznel olmasına özneldir ama önünde sonunda kendini açıklayabilir özelliktedir: Yazınsal başarıyı olağanlaştırıyor; okura algı kolaylığı sağlıyor; saydamlık, doğruluk, haklılık gibi erdemleri yansıtıyor. Bütün örgenlerinin dengeli olarak tasarlanıp kurulduğu romandır "iyi roman".

İki Şehrin Hikâyesi, Artamonovlar, Ve Durgun Akardı Don, Dipten Gelen Dalga, Yedinci Şafak, Ölü Ordunun Generali, Yedi Numaralı Dehliz, Kent ve Köpekler, Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim, Bereketli Topraklar Üzerinde, Kuyucaklı Yusuf, Ölmeye Yatmak, Bir Gün Tek Başına, Şafak, Cevdet Bey ve Oğulları, Yukarışehir, vb...

Bir yanda *İnce Memed,* öbür yanda *Tutunamayanlar:* "İyi roman" kavramıyla açıklanabilir olmanın ötesinde alınması gereken iki roman!

İzlek

Romanda konunun örgenleşmiş biçimidir izlek. Ağrıyan noktalar, anlatı içinde varlığını duyumsatan sancılar. Konu ile atbaşı...

Akşit Göktürk'ün tanımında da izlek ile konu arasındaki ayrımı belirlemek güçleşiyor: "Bir metinde izlek diye belirlediğimiz kavram, tümcelerin çoğunlukla doğrudan doğruya söyledikleriyle iletilir." *(Okuma Uğraşı)*

Ölmeye Yatmak'ta Aysel'in Engin ile yatması, Adalet Ağaoğlu'nun bu romanından sonra da kolaylıkla kurtulamayacağı izleklerden biriydi. *Hayır…*'da ise, bu kez yanlış okumalar yüzünden baş ağrıtan sarsıcı izlekler

taşıdı romanına: intihar ve burada da intiharın örgenleşmiş biçimi olarak, başkaldırı.

Ölmeye Yatmak'ın konusunun, Cumhuriyet'in başlangıç yıllarından yakın geçmişimize kadarki dönemin toplumsal ve politik değişimi olduğu bilinince, konuyla izlek arasında gerçekleşen dönüşüm de önem kazanıyor.

Denebilir ki, izlekler, konunun kurmacayla çarpıştığı noktalarda uç veren doygunluk noktalarıdır.

Yazınsal çözümleme, önüne çıkan izlekleri çözümleyerek kurmacanın düğümlerini çözecek ve romanın anlatı tekniği ile dilini açımlayacaktır.

İzlek kavramının ne olup ne olmadığını anlamak için, Ferit Edgü'nün *O (Hakkâri'de Bir Mevsim)* romanının konusunun, Anadolu'nun çok uzak doğusundaki bir dağ köyüne öğretmen olarak giden genç bir aydının kısa dönemli yaşantısı, olduğunu belirtmek de yetebilir! – *O,* bu kadarla anlatılabilir mi?

Kategori

Kategoriler –hangi bağlamda alınırsa alınsınlar–, gerçekliği kuşkulu doğruları dayatmak için *yapıldıkları* duygusunu veriyorlar. En çok da estetik kategorileri için böyle gibi.

Dışsal gerçeklik içinde oluşan birikimleri tastamam yansıtmayı amaçlıyor kategoriler. Asal özelliği, *aslına uygunluğu* bozmadan, gerçekliği dokuyan örgenleri tanımlamaktır.

Gene de şu sorulabilir: Kategoriler gerçekliği mi yansıtıyorlar, yoksa bir yanılsamasını mı?

Bilimsel maddeci estetiğin kategori kavramına çok özel bir önem verdiği biliniyor. Verdiği öneme uygun biçimde kendini anlatabildiği ise, kuşkuludur.

Güzel, yüce, trajik ya da komik: Bilimsel maddeci estetiğin temel, geleneksel ve bu arada yenilikçilikle de arası iyi olmayan kategorileri.

Yazınsal yaratım ve alımlama süreçlerinde bu kategorilere çok önemli bir itki payı veriliyor. Bu süreçleri oluşturan bir yasalılık söz konusu ediliyor yani. Yazınsal bir dizge oluşturacak ölçüde de birbirlerine bağıntılı biçimde düzenleniyorlar.

Lenin, kategorilerin kesin doğruları dile getirmesini ve düşünsel gelişimin kurucu özelliklerini öne çıkarıyor: "Kategorileri *tümdengetirmek* gerekiyor (keyfi ya da mekanik biçimde seçip almak değil); 'anlatmak', 'olumlamak' yerine, en basitlerinden ve en temel olanlarından (varlık, hiçlik, oluş –das Werden–), (başkalarını almaksızın) başlayarak *ispatlamak*

gerekiyor –burada, kategorilerde ‘tüm gelişme bu tohumun içindedir’.” *(Felsefe Defterleri)*

Kategorilerle çevrili bulunan roman sanatı da ister istemez, kendine yönelen bu sivri uçları dikkat merkezine almak durumunda kalıyor. Roman kavramının yapıtaşlarının da en genelleştirilebilir ve bütünleyebilir olanlarını dile getiriyor kategoriler.

Roman kavramlarının en genel ve en örgütlenmiş olanlarının ilki olan tipik kavramı da bu düzeyde alınmalıdır. Yazınsal yaratımı, kurmaca anlatıyı tasarlamanın ve gerçekleştirmenin kalıbını, ana doğrultusunu belirlediğine göre, ona da kategorik bir konum tanınmalıdır. Bir kategori olarak tip; niceliksel olarak ölçülemeyen genişlikteki toplumsal kişiliklerin bütünlüğünü ve en temel yanlarını anlatan, saltık bir dönüştürücü ve yansıtıcıdır. Kategorileri çürütmeye, geçersizleştirmeye çalışan Croce içinse, “bu kavramların hiçbir değeri yoktur”!..

Kitsch-roman

Kitsch-roman!

Kullanımda olan bir terim değil; bu biçimiyle, *Roman Kitabı*’ndan başka bir yerde rastlamadan seçtim. Kavramsal bir genişlik de çağrıştırıyor. Bizde de son birkaç yıl içinde genişliğine keşfedilen *kitsch* kavramını edebiyatın içine gönderdiğimiz zaman, en çok şiirin birbirini akıl almaz ölçüde çoğaltan örneklerine çarpıyor. Fakat konumuz roman. Nedir kitsch-roman?

İlkin, beğeni yoksunluğunun ya da popüler beğeni düzeyine uygun düşen bir roman kültürünün sonucu olduğu kaydedilebilir. Demek ki, bir çoğunluk romanı. Kendine göre bir kültüre karşılık verirken, o kültürden de kan alıyor tabii. Genellikle tutuluyor; alabildiğine yaygın ve *okunur*, imza günlerinin gözdesi. Birbirlerine özenir kitsch-romanlar. Gene *kitsch* kültürünün sonucuna göre biçimlenmiş olan “kitap tanıtma” yazılarıyla alkışlanır ve kışkırtılırlar.

György Lukacs şöyle tanımlıyor: “Her türlü trajik sarsıntının eksikliği, karakterlerin siyah ve beyaz biçiminde yalına indirgenişi, klişeleşmiş ideallerin savunulması, *kitsch* düzeyindeki yazın ürünlerinin başlıca özellikleridir.” *(Estetik)*

Kitsch-roman, bir roman *gibi* yazılmış, ama gerçekte bir roman olmayan, popüler bir anlatı biçimidir. Dolayısıyla, işlevsel yazının (daha çok toplumbilimin) konusudur.

Yatay anlatı düzlemleri gereksinir, bununla yetinir.

Sabırsızlığın, bir an önce vitrine çıkmanın, seyretilmiş emeğin ürünüdür.

İçtenliği değil, kendini geçerli kılmayı önemser.

Yazınsal bir eda takınacağı kuşkusuzdur.

Emek-yoğun bir üretimin değil, emek-obur; onun hemen yanı başında, *et-obur* üretim amacının sonucudur.

Kitsch-romanı yaratan etmenleri anıştırmış oldum belki de. 12 Mart politik döneminin yaratamadığı kitsch-romanı, 12 Eylül döneminin yaratmış olması, üstünde durulmaya değer bir toplumsal görüngü çıkarıyor ortaya.

Ne yazık ki, bu dönemin hapishane kökenli romanları, kitsch-romanın ilk akla gelen örnekleri arasında yer alıyor. 12 Eylül yaşantısının roman adına üretilmiş bu kesitlerini herhalde hiç kimse yazınsal yapıt yerine koyamayacaktır. Bütün bir yaşantının 12 Eylül acılarına değgin kesiti, düşünsel yoğunluk yerine heyecanları kuşatan bir kültüre, onun işlevsel ürünlerine ve yazınsal anlatıdan uzaklaşmaya yol açtı.

Düşünsel-yazınsal yoğunluğu umursamayan kitsch-roman örnekleri yalnızca "hapishane romanı" içinden gelmedi elbette. Bir de, gene aynı dönemin parlattığı *et-obur* bir kitsch-roman var. Edebiyatın reklamcıları onu sattırıyor. Nasıl sattırmasın kendini: "Kadın uzun parmaklı zarif elini uzatıp parmaklarının ucuyla adamın bacaklarının arasından sarkan parçayı tuttu. Cansız duran parça, kadının dokunmasıyla birlikte, tanrısal bir emre boyun eğer gibi ağır ağır büyüyerek dikilmeye başladı. (...) İnci kolyeyi narin bileklerinin zarif kıpırtılarıyla adamın erkekliğine doladı. Üzerine inci bir kolye dolanmış olan etten sopa, kıllı adamın bacakları arasında bir noel ağacı gibi ışıl ışıl parlıyordu. (...) Adam kadının bacakları arasına diz çöktü ve inci kolyenin ucu kadının içine girdi. (...) Kadınla erkek birlikte kalçalarına daireler çizdirerek sevişmeye koyuldular. (...) Kıllı adamın erkekliğine dolanmış olarak kadının içine giren kolye şimdi tokmağın her vuruşunda tane tane inciler halinde çıkıyordu. (...) Tokmak vuruyor, adam çekiliyor, ıslak bir inci tanesi daha çıkıyor ve iki insanı birbirine bağlayan kolye uzuyordu. Son inci tanesi de çıktıktan sonra adam kenara çekildi, kadın bir bacağını ileri uzatıp bir bacağını altına alarak oturdu, iki elini yanına dayadı ve çekik gözlerini seyircilere dikerek baktı. Gözlerinde, içinden çıkan ıslak inci tanelerinin parıltısı vardı." *(Sudaki İz'*den).

Belli ki, yapılan gösteriyi anlatan sözcüklerin, benzetmelerin *kitsch* bayalığına uygun düşmesine de özen gösterilmiş: "bacaklarının arasından

sarkan parça", "dikilmek", "erkeklik", "etten sopa", "kıllı adam", "içine girmek"... Ne yazınsal düzey!!

Kitsch-roman yazarları, kendi akıllarından geçenleri roman kişilerinin aklından geçiyormuş gibi yansıtırlar. Sözde iç-konuşmalar, bilinç-akışı denemeleri yazarın kendi tutumunu dile getirme biçimleridir aslında. Üstelik kitsch-romanı hep yadsırlar (tipik bir *kitsch* tutumu).

Kitsch-roman ilkin sıradan bir giriş yapar edebiyatın içine; sonra sıradışı sanmaya, enikonu önemsemeye başlar kendini; ve ensonu sıra, yazınsal değerler üstünde bir *kitsch* terörü kurmaya gelir...

Kitsch kültürü, kitsch-romancıların davranış biçimlerinde somutlanabilir.

Konu

Bir roman için, Konusu şudur, dediğimizde, o roman için daha hiçbir şey demediğimiz ortadadır. Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanı için, "Roman Rusya'da geçiyor," diyen okurun durumudur bu.

Doğrusu, romanda konuyu (süjeyi) köşeli biçimde tanımlamak kolay değil. Belki hammaddesidir romanın: kişilerin, durumların ve olayların cansız ve yabanıl durumu; izlek kavramının öncülü.

Yazınsal yaşantıların anlatı içindeki dağılımı ve düzenlenişi konuya yaklaştırır. Böylece uygun bir alt-doku oluşur. Sonra roman kişileri ve onların ardından durumlar organik biçimde örülmeye başlar. Kurmaca anlatı, içeylem unsurlarını harekete geçirerek, kendini oluşturmaktadır aslında. Bu arada düpedüz kullanılmaktadır konu; edilginliğe koşulludur demek ki. Konunun belirlenmesi, romanın dışsal alanı özümleme sürecini başlatır. Yazınsal bilgi bu özümleme süreci içinde yaratım sürecine akmaya başlar.

Gorki süje için, "Şu ya da bu karakterin gelişim ve biçimleniş tarihi," diyor. Tarih de öznelerin karışmasını bekler; o da edilgindir durduğu yerde. Anlatılmayı bekler konu; roman kişisi, zamanı ya da etkin unsurlarından herhangi biri gibi yaratıcı değildir.

Berci Kristin Çöp Masalları'nın konusu gecekondulaşmanın özgün bir tarihidir, ama bu, ne anlatır Latife Tekin'in anlatısı hakkında?

Nesnel bir art-alan olarak konu, yenilikçi romanda, geleneksel romanda olduğu kadar sıkı dokunmayı beklemez. Tabii bu özelliği, anlatının ana sorunsalının içerdiği çelişken unsurların açığa çıkması ve böylece alımlama sürecinin başlaması için uygun bir ortam hazırlamasına engel değildir.

İçeylemin devindiği bir alandır konu.

Organik (roman)

Her biri kendi başına bir yazınsal işlev yüklenmiş parçaların (örgenlerin) yazınsal bir *bütün* oluşturmasını dile getirir organik kavramı.

Yazınsal anlatıda pek çoktur örgenler, en son birimler olarak, sözcüklere varıncaya dek. Kırık cam parçaları gibi, birbirine yapıştıkça çerçeveyi tamamlar ve bakış açısına göre, bambaşka renkler yansıtırlar.

Organik roman, görünümü bütün olarak yansıtabilen, birbirine bağlı örgenlerin bütünlüğüdür. Örgenleşmenin türevi denebilir bu duruma. İlk bakışta saydam ve tek parça görünür. Bir örgeni düşmüş, bir cam parçası eksik kalmışsa eğer, yazınsal bütün de orada boşluğa düşer. Arkasında bulunan *şey*, o boşluktan doğal, işlenmemiş halini gösterir.

Dil, zaman, konu, izlek, içeylem, kişiler, vd: organik bütünün yaşadığı yapısal süreçleri ayrı ayrı ama aynı biçimde yaşarlar. Bir kusursuzluk arayışı vardır elbette burada. Yoksa yazınsal yapıta ulaşma çabası boşuna kalırdı.

Bu eş-süreç boyunca, anlatı bütünü hangi amacı güdüyor ve kurmacanın gelişimi nasıl yol alıyorsa, anlatı örgenleri de onlara eş-düşen bir yöneliş içinde kurulur ve düzenlenir.

Organik bir amaç söz konusudur belli ki.

Organik bir amaç, ancak rastlantıların şaşırtmasıyla zedelenebilir.

Retorik

Sözlüklerin kavramlar için verdikleri tanımları yazınsal yaratım alanını açıklamak için aynıyla kullanmak, yanıltıcı olabilir. Retorik kavramı, sözlüklerde aşağı yukarı şöyle tanımlanıyor: “Güzel söz söyleme sanatı.”

Yazınsal eleştiri konusu içinde retoriği böyle almak olanaksız elbette. Bu anlama yazının tarih-öncesinde sahipti retorik. Orhan Hançerlioğlu, Aristoteles’in, *Retorik* adlı yapıtında, güzel söz söyleme sanatının ilkelerini belirlediğini ve ona bir felsefe ilişkisi sağladığını belirtiyor.

Aristoteles’in *akılgörüsüyle,* “inandırıcı bir biçimde konuşma sanatı” olarak tanımlanan retorik, inandırıcı olmak için, sağlam bir uslamlamaya da zorunlu kılınmıştı.

Gelişigüzel bir boşalma yerine, anlatının kurgusuyla usa uygun (nedensel) bir ilişki içinde olması gerekiyordu.

Aristoteles’in, ta o zaman, oldukça yoğun bir açıklama getirdiği görülüyor.

Retorik, dilin özgünlüğüyle doğrudan bağlantılı değildir ama kendi başına bir özgünlük de kurmuş olmalıdır.

(Retorik: bir alt-dil!)

Yaşar Kemal’in o çok iyi bilinen özgün dili içinden, özgün retoriği de ayrıca çıkarılabilir. Coşkusal retorik, yer yer bir dil soyutlaması olarak Yaşar Kemal’in romanlarında uç verir. *Yılanı Öldürseler*’de, Büyükana’nın torun Hasan’a söylediği şu sözler, coşkusal retoriğin dile gelişidir:

“Anası evlenirse benim torunum, kara gözlüm hiç gider de babalıkla birlikte yaşar mı? Benim oğlum Hasanım hiç üvey baba sultası altında yaşar mı? Benim oğlum hiiiiiiç... Benim oğlum gider de, babasının kanlısı bir avradın, babasının yatağına bir yabancıyı sokacak, sokan bir avradın yanında boynu bükük yaşar mı? Benim torunum...”

Teknik

Romanın yaratım sürecinde kullanılan ve kurmaca anlatıyı oluşturan yazınsal yaratım biçimlerinin bütünü.

Teknik kavramı, dışsal yöntemleri anlatmaz. Onu, yaratım sürecinin içselleştirdiği, kendilerini yazınsal yapıya yediren yöntemler bütünü olarak anlatmak daha doğru olur. Ya da yazınsal yöntembilgisinin yaratım edimince *uygulanması* (uygulayım).

Eleştiri ediminin yöneldiği odaktır teknik. Çözümleyici eleştiri, ilkin romanın tekniğini çözümlemekle yükümlüdür zaten. Bilinç-akışı bir kurmaca tekniğidir sözgelimi; zamanı kullanma biçimleri ya da – bütün tekniği çözümlerken, birer birer açımlanırlar.

Yazınsal deneyler ve geçmişin kalıtı yanı sıra, yazarın yaratım yetileri ve roman gerçekliğinin o sıradaki istemleri arasındaki çatışma, tekniği yetkinleştirecek güdüleri durmaksızın besler.

Öte yandan teknik, yazınsal yapımbiçimlerini dile getirse de, bir araç kertesinde görülemez. Yenilikçi, deneysel romanların, tekniği kurmacanın kendisine (amaca) dönüştürdüğü de görülür. Örnekse, “zaman romanı” kavramı içinde, teknik, anlatıyla örtüşmektedir artık.

Sonunda şöyle tanımlanabilir:

Teknik: Yapımbiçimi.

Yanılsama

Yanılsama, algılama ediminin, dışsal bir şeyi başka bir şey olarak içselleştirmesi, yani bir algı yanılgısı olarak tanımlanabilir. Şu var ki, böyle alındığında, yanıltmakla özdeşlenebilecektir.

Oysa yaratım sürecinde yanılsama kurmak, tuzak kurmak değildir.

Lukacs, verili tanımlarla yetinmeyerek, yeni bir pencere açıyor; “ilerici nitelikteki yanılsama”lardan söz ediyor. İnsanın algılama ve dönüştürme

edimi, böylece gerçek olanı olumlu (pozitif) bir *öte* kavramına yol açacak kertede yanılsayarak, etkinliğini artırmış oluyor. Bir anlama, yanılsama işlevselleşiyor!

Yanılsamanın yazınsal gerçekliğin kuruluşunda yanıltmanın ve yanılmanın ötesinde bir özgüllüğü olduğunu Enis Batur da imliyor. “Kim, *kime göre* yanıltmaktadır ya da yanılsama içindedir?” diye soruyor o.

Duru su, dibindeki dünyayı hemen elimizle uzanıp tutacakmışız gibi gösterirken, fiziksel bir yanılsama kurmaktadır bize. Gelgelelim, biz bu oyunu biliyoruz; bile bile suyun berraklığının oynadığı oyunu seyre dalıyoruz, hoşlanıyoruz bundan.

Kurmaca anlatının içselleştirdiği yanılsamayla oynadığı oyun, bu benzetmeye de büsbütün sırtını dönmüş değil ama fiziksel yanılsamadan farklı sonuçlar verecektir. Burada, yanılsanan gerçekliğin “*gerçek*” olup olmadığını sorgulamaya kalkışmıyoruz!

Melih Cevdet Anday, *İsa’nın Güncesi* romanında bütün kurmacasını bir yanılsama üstünde kurmuştur. İsa, baskıcı bir rejim yanılsamasının parçası olan, bir roman kişisi olmakla birlikte, kendinden çok, yazarının kurguladığı yanılsamayı oynayan, kurmaca bir kişidir. Hatta kendisi bir yanılsama olarak kurgulanmıştır: “İsa” mıdır gerçekte, pek belli değildir bu, ya da aklı başında bir birey olup olmadığı bile...

Attilâ İlhan ise, *“Aynanın İçindekiler”* dizisindeki romanlarının her birinin başına şu notu düşer: “Bu kitapta anlatılanların gerçek kişilerle ve olaylarla hiçbir ilgisi yoktur. Onları ben, büyük bir aynanın içinde gördüm. Üstelik bu ayna dumanlıydı ve olmayan bir şehirde geziniyordu.”

Gelin görün ki, Attilâ İlhan, bir yandan –gerçek kişileri ve olayları konu etse bile– yazınsal gerçekliğin bambaşka bir düzey olduğunu imleyerek, okuru da bu düzeyi paylaşmaya çağırıyor, öbür yandan da –herhalde yaptığı spekülasyonlara karşı bir önlem olarak– yaşantısal gerçekleri kendi öznel yorumuyla bozuşturma özgürlüğünü (buna yaratım özgürlüğü diyecektir) duyuruyor.

Okur bu yanılsamanın yazınsal bir karşılığı olduğuna mı inansın, yoksa “aynanın içinde” Nâzım Hikmet’i, Vedat Nedim’i, Şefik Hüsnü’yü, Şevket Süreyya’yı, Vâlâ Nurettin’i, Neriman Hikmet’i, Reşat Fuat’ı ve başka pek çok gerçek kişiliği gören aklına mı?

Attilâ İlhan’ın yaptığı, gerçeğin yazınsal düzeyde bir yanılsamasını gerçekleştirmek değildir; olsa olsa politik tarihin keyfi (ideolojik) biçimde çarpıtılması, yani yanıltmaktır onunki.

Değil mi ki dışsal gerçekliğin imgesi yaratım süreci içinde soyutlanmaktadır, yanılsamadan kaçınmak da olanaksızdır. Kaldı ki yazınsal gerçeklik, kurgulanan gerçekliği gerçek sandıracak bir düşünsel yanılsamaya yol açabilmelidir. Roman kişilerinin yarattığı dramatik örgü, gerçekten yaşanmakta olduğu duygusunu verirken de *olumlu (pozitif) yanılsama* gerçekleşmektedir.

Zaman

Yazınsal zaman: yazınsal yapıtın varolma biçimlerinden biri.

Roman kişisi gibidir zaman, yazarın sıkıdenetimi altında değil de, kendi istemleriyle varoldukça daha güçlü bir itki yaratır, yaratıcı bir unsura dönüşür.

Gerçek zaman, yazınsal gerçeklik içinde yerini yazınsal zamana bırakır. İster olduğu gibi alınsın, ister yok edilmiş olsun, artık yazınsal zaman tarafından içerilmektedir. Parçalanmıştır gerçek zaman.

Kurmaca anlatı zamanın sürekliliği içinde oluşur. Yalnız o da bir paradoks içinde kurgulanarak. Yirmi dört saat içinde geçmekte olan bir roman, gerçekten de o yirmi dört saatle mi sınırlamıştır zamanını? Anlatı zamanı yirmi dört saat olan bir roman, çoğu kez rastlandığı gibi, öykülenen zaman bakımından aylar, yıllar, on yıllar alan bir yazınsal uzam içinde yaşanıyor olabilir. Üstelik dört boyutlu bir uzam içinde gerçekleşir kurmaca anlatı: geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanın dışında, bir de düşsel zaman girer devreye.

Virginia Woolf'un roman kişilerinin iç dünyaları kesinkes yirmi dört saatle sınırlanabilir değilken, *Mrs. Dalloway* yirmi dört saat içinde geçmektedir!

Çağdaş roman sanatının yenilikçi örneklerinde, zamanın boyutlarını birbirinden ayırmak bazen bir bilmece çözmek gibidir. Faulkner'da zamandizini bir labirent karmaşasına dönüşür. Kişilerinin bilinç-akışı içinden şimdiki zaman ile geçmiş zamanı ayırt edebilmek, başlıbaşına bir Faulkner çözümlemesi işidir.

Julio Cortazar da *Seksek* romanı için farklı okuma sıralarını kendisi önermemiş midir?

Jorge Semprun'un *Büyük Yolculuk* romanı var, zamanı olağanüstü güzellikte yazan. "Zaman damıttı anılarımı," der kendisi de, "onları belli bir biçime soktu. Tortusu dibe çöken su gibi zamanla saydamlaştı belleğim." Gerçekten de Semprun, zamanın arındıran gücüyle yazarken yaşadıklarını, bir de *zamanı yazar* bu romanında.

Adalet Ağaoğlu da *Hayır...*'da zamanı yazar. Romanlarının, en çok da *Hayır...*'ın dokusunu sıkılar zamanla. Kurmaca zaman düşsel zamanı, gerçeküstünü yanına çağırır sürekli. Aysel'in ayağı tam ödül törenine gitmeden önce şişmiştir – ama Aysel ödül törenine gitmeyecektir ki! Gerçek zamana, bu arada tabii düz-okumaya oyun eden, gerçekil olmayan bir zaman kullanımı vardır burada: Aysel'in ayağının şişmesi (bir *leitmotiv* olarak sık sık geçer), gerçek zamanın yerine karşı-zamanı geçirir. Aysel'in ayağı romanın başında "şişmiştir"! Bundan sonra romanı artık zaman kurgular. Yaşanan zamanı izlemek güçleşir (yaşananlar gerçekten yaşanmakta mıdır?) ve eleştirel okumayı yanına çağırır *Hayır...*

Öte yandan, Kemal Tahir zamanı yazınsal yapıyı biçimlendiren bir örgen olarak önemsemezken, Yaşar Kemal gerçek zamana ilenir, kavgaya tutuşur onunla, gelen zamanın götürdüklerine hayıflanır.

Gürsel Aytaç "zaman romanı"ndan söz açar. Ne ki yerinde bir tanım getirmez. Daha çok, belli (verili) bir zamanı anlatı düzlemine taşıyan romandır (bir dönemin romanı) onun sözünü ettiği.

Belki onun "zaman romanı" terimi Kemal Tahir'in, her biri belli bir dönemde geçen romanlarını açıklayabilir ama Adalet Ağaoğlu'nun romanlarını açıklamaya yetmez. Oysa *Yazsonu*'nu zaman romanı olarak değerlendiriyor. Ne *Yazsonu,* ne *Üç Beş Kişi,* ne *Hayır...* Gürsel Aytaç'ın anladığı biçimde "zaman romanı"dırlar.

Bir de tarihin zamanı var; romanın başlıca ilgi alanlarından biri. Bu anlamda tarih, zamanın kaldıracıdır. Zamanın uzamı içinde, Enis Batur da tarih ve edebiyat bağıntısını önemseyen bir açıklama getirir: "Tarih, Zaman'ın giyinmiş, bir kılığa sokulmuş biçimidir edebiyatçının gözünde: Merakla kurcalar onu, bazı bölgelerine yolculuklar düzenler, Zaman ile Tarih'in içinden de boy ölçüşmeye soyunur." ("Edebiyat ve Sanatta Zaman")

– Asıl olan, romanda zamanın geometrisine ulaşmak, ya da geometrik bir zaman kurgulayabilmektir!

Haziran 1991

[1] *Türk Dili* dergisi, *Yazın Akımları Özel Sayısı*, Ocak 1981, S: 349, s. 63

[2] Stendhal, *Kızıl ve Kara*, Türkçesi: Nurullah Ataç, Cem Yayınevi, 1982, ss. 566-567

[3] Murat Belge, *Marksist Estetik-Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*, BFS, Mart 1989

[4] *Gabriel García Márquez'le Konuşmalar*, Plinio Apuleyo Mendoza, Çeviri: Şen Süer-Hilmi Bitim, Metis Yayınları, 1983, s. 89

[5] Raymond Carver, *Ateşler*, Çeviren: Zafer Aracagök, Adam Yayınları, Kasım 1990, s. 19

[6] D. H. Lawrence, *Anka*, Çeviren: Akşit Göktürk, Adam Yayınlan, 1982, s. 135

[7] György Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Türkçesi: Cevat Çapan, Payel Yayınevi, 1969, s. 27

[8] Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, Çeviren: Tahsin Yücel, Metis Yayınlan, 1989, s. 34

[9] Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, Çevirenler: Fatih Özgüven-Nihal Akbulut, Ada Yayınlan, 1988, s. 13

[10] Michel Butor, *Roman Üstüne Denemeler,* Çevirenler: Mehmet Rifat-Sema Rifat, Düzlem Yayınları, 1991, s. 22

[11] Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, Çevirenler: Mehmet Rifat-Sema Rifat, Gerçek Yayınevi, 1988, s. 18.

[12] E. H. Carr, *Tarih Nedir,* İletişim Yayınları, 1987, s. 18.

[13] age. s. 23

[14] İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, Hil Yayın, 1987, ss 8-9

[15] Hasan Âli Yücel, *Edebiyat Tarihimizden*, İletişim Yayınları, 1989, s. 162

[16] *Metis Çeviri*, Güz 1990

[17] Bkz. Yalçın Küçük, *Aydın Üzerine Tezler-2*, Tekin Yayınevi, 1984, s. 357

[18] Şemsettin Ünlü, *Yukarışehir,* Remzi Kitabevi, 1986

[19] Şemsettin Ünlü, *Toprak Kurşun Geçirmez*, Remzi Kitabevi, 1988, s.10

[20] Bkz. Hasan Âli Yücel, age. s. 166.

[21] Ali Fuad Türkgeldi, *Görüp İşittiklerim*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1987, s. 5.

[22] Yusuf Akçura, *Osmanlı Devletinin Dağılma Devri*, Türk Tarih Kurumu Yayınlan, 1988, s. 152.

[23] Kemal Tahir, *Yediçınar Yaylası*, Adam Yayınlan, Kasım 1987

[24] Ahmet Rasim, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Reform Çabaları İçinde Barış Evreleri*, Hazırlayan: H. V. Velidedeoğlu, Çağdaş Yayınları, 1987, s. 176

[25] Sultan Abdülhamit, *Siyasî Hatıratım*, Dergâh Yayınları, Şubat 1987, s. 82

[26] György Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği*, Çeviren: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, Ocak 1977, s. 98.

[27] E. H. Carr, *Tarih Nedir,* İletişim Yayınları, 1987, s. 40.

[28] Bekir Yıldız, *Ve Zalim ve İnanmış ve Kerbela*, Cem Yayınevi, 1986.

[29] Nâzım Hikmet, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, Ortam Yayınları, 1979, (Gözden geçirilmiş basım: Adam Yayınları, Mayıs 1990)

[30] Irving Howe, "*Politik Roman Kavramı*", *Adam Sanat* dergisi, Şubat 1987, s: 15

[31] Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*, Bilgi Yayınevi, Haziran 1975, ss. 275-278. (Gözden geçirilmiş basım: Adam Yayınları, Ekim 1990)

[32] Nâzım Hikmet, *Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar*, Cem Yayınevi, s. 219

[33] Vedat Türkali, *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*, Cem Yayınevi, 1986

[34] Heinrich Böll, *Denemeler,* Çeviren: Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, 1984, s. 25

[35] Jean-Paul Sartre, *Yazınsal Denemeler*, Çeviren: Bertan Onaran, Payel Yayınları, 1984, s. 26

[36] Füsun Altıok, *Niçin Diyalektik*, Çağdaş Yayınları, 1977, s. 220

[37] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, Çeviren: Ünal Aytür, Adam Yayınları, Haziran 1982, s. 107

[38] *Günümüzde Kitaplar* dergisi, “*Vedat Türkali’yle Yeni Romanı Üstüne Konuşma*”-Aziz Çalışlar, Ocak 1987

[39] Fethi Naci, *Eleştiri Günlüğü*, Özgür Yayın, 1986, ss. 176-182

[40] *Günümüzde Kitaplar* dergisi, agy.

[41] Bilge Karasu, *Kılavuz*, Remzi Kitabevi, Kasım 1990

[42] “Yazılı Sorulara Bilge Karasu’dan Yazılı Yanıtlar”, *Argos* dergisi, Mart 1991, s. 31

[43] Umberto Eco, *Alımlama Göstergebilimi*, Çeviren: Sema Rifat, Düzlem Yayınları, Nisan 1991, s. 24

[44] Latife Tekin, *Berci Kristin Çöp Masalları*, Adam Yayınları, Ekim 1984

[45] *Cumhuriyet gazetesi*, 1 Aralık 1983

[46] Kürşat Başar, *Konuştuğumuz Gibi Uzaklara*, Afa Yayınları, Mayıs 1990

[47] Bkz. Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi*, Remzi Kitabevi, 1983, “Ölüler Kitabı” bölümü, ss. 47-48

[48] Gürsel Aytaç, “Adalet Ağaoğlu’nun ‘Yazsonu’”, *Yazko Edebiyat* dergisi, Temmuz 1981

[49] Nihat Behram, *Gurbet*, Can Yayınları, 1987

[50] Öner Yağcı, *Turnalar,* Cem Yayınevi, 1987

[51] Kaan Arslanoğlu, *Devrimciler*, BDS, Şubat 1988

[*1] Bu dayanılmaz tutuma doğrulttuğum aynayı Kundera’dan ödünç aldım. *Roman Sanatı*’nda şöyle diyor o: “*Kitsch* tutumu, *kitsch* davranışı vardır. *Kitsch*-insan’ın (*Kitschmensch*) *kitsch* gereksinimi: Yalancıktan güzel gösteren aynaya bakma ve bu aynada kendini doyum sağlamış olarak görme gereksinimi.”

[*1] Yalçın Küçük, *Aydın Üzerine Tezler-2*’nin “Abdülhamit” başlıklı, 42 sayfalık bölümünde, Osmanlı İmparatorluğu’nun son güçlü padişahı II. Abdülhamit’i gerçek yerine koymaya çalışıyor. Yalçın Küçük’ün, Abdülhamit’in kişiliğine, politik ilişkilerine, yönetim biçimine getirdiği çözümleme, Osmanlı döneminin bu en çok tartışılagelen padişahının kimliğine ışık tutuyor.

[*2] *Yukarışehir*’in öyküsü, Şemsettin Ünlü’nün ikinci romanı *Toprak Kurşun Geçirmez*’de sürer. *Toprak Kurşun Geçirmez*, Kanun-ı Esasi’nin hemen ertesinde baş gösteren ve “93 Harbi” olarak anılan 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşını konu alıyor. Tarihe değin bilgiler çeşitli yerlerinde anlatıya yamalanır; romanın gerçeklik duygusu ise, gene Yusuf’un kişiliği ve çevresiyle ilişkilerinde canlanır. Sıradan insanın, yazınsal gerçekliği bozmadan yücelişinin örneğidir Yusuf; kula kul olmaz, kurşun geçirmez yiğitliğiyle Anadolu insanını simgeler. Savaşın sefalet yılları içindeki genç insanların korkuları ve kahramanlıkları ortasında, bozgunları yaşaya yaşaya büyür Yusuf. Bir yandan gözüpekliği, öbür yandan Hermin’e aşkıyla bilenir direnci. Yukarışehir ise, oğullarından yoksun insanların suskunluğu altındadır. Etkinliklerini artıran Ermeniler bile tedirgin kalmıştır. Romanın sonunda, Yusuf’un dönüşünden önce, bir kaza sonucu Hermin de ölür, Yusuf’a aşkıyla içi titreye titreye – Nubar’ın oğlu Nişan’ın karısı olmamıştır işte!

[*3] Murat Belge, "'Politik Roman' Üzerine" adlı yazısında (*Birikim* dergisi, Kasım 1975, S. 9), "'Politik roman' deyimini terimleştirmek istemiyorum, çünkü roman türü içinde böyle bir ayrım bana çok anlamlı gelmiyor," derken, "politik roman"ın kapsamını da alabildiğine geniş tutuyor. Conrad, Steinbeck, Silone, Dos Passos, Malraux, Koestler ve Orwell'ı politik romanların yazarları olarak sıralarken, Stendhal'ın *Kızıl ile Kara* ve *Parma Manastırı* romanlarını da "politik roman"ın başyapıtları olarak niteliyor! Bu yaklaşımıyla, Murat Belge'nin, İngiliz yazar Irving Howe'un "politik roman" kavramını oldukça kapsamlı biçimde incelediği kitabından ("*Politics and the Novel*", 1957) oldukça yararlandığı anlaşılıyor. "Politik roman" teriminin kapsamını bu denli geniş tutmanın yaratacağı belirsizlik bir yana, böylesine geniş bir kapsamı içeren bir türü "politik roman" terimiyle sınırlamak da olanaksız olmalı. Murat Belge, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sodom ve Gomore* romanını "çarpıcı bir politik roman", *Ankara* romanını "politik-tarihsel roman" olarak nitelerken, Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* ve *Şafak* romanlarını da politik roman örnekleri arasında belirtiyor.

[*4] Nâzım Hikmet, Moskova Doğu Üniversitesi’nde (Kutv) öğrenimini sürdürürken (1922-24), *Aydınlık* dergisine yazdığı yazıların bazılarında “Ahmet” takma adını kullanmıştı.

[*5] *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*'in otobiyografik unsurlara dayanmasının ona çok önemli bir belgesel özellik de kazandırdığını görüyoruz. Öyle ki, Mete Tunçay, değerli araştırması *Türkiye'de, Sol Akımlar* (1908-1925) adlı kitabında, Nâzım Hikmet'in "1924 yılbaşına doğru (...) yurda dönerek *Aydınlık* yazı ailesine katıldı..."ğını belirtirken, aynı yerde şu notu da düşüyor: "Ancak, Babayev, Nâzım Hikmet'in bizim yukarıda sandığımızdan bir yıl farkla, 1924 Aralığı'nda Türkiye'ye döndüğünü söylüyor." *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*'den ise, Nâzım Hikmet'in yurda dönüş tarihinin Ekber Babayev'inkine yakın olduğunu öğreniyoruz... Bu arada gene Tunçay'ın araştırmasında Bursa'da çıkan *Yoldaş* gazetesinin çıkış tarihi belirtilmezken, Nâzım'ın romanından, gazetenin 1925'te yayımlanmaya başladığını da öğreniyoruz. (Bkz. *Türkiye'de Sol Akımlar* 1908-1925, Bilgi Yayınevi, Üçüncü Basım, Mayıs 1978)

[*6] Nâzım Hikmet'in, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*'den başka, *Kan Konuşmaz* ve *Yeşil Elmalar* adlarında iki romanıyla, *Yaşamak Hakkı* adlı yarım kalmış bir romanı daha olduğu biliniyor. *Kan Konuşmaz*, Nâzım Hikmet'in yakın arkadaşı Naci Sadullah'ın isteği ve geçim sıkıntısının zoruyla, "Orhan Selim" imzasıyla, o günlerin çok satan gazetesi *Son Posta*'da, 29 Mayıs 1936 tarihinden başlayarak tefrika edilmiş ve Nâzım tarafından, "tezli roman" olarak nitelenmişti... Aslında bir roman sayılamayacak kertede "hafiflik"le sakatlanmış olan *Yeşil Elmalar* da, gene "Orhan Selim" imzasıyla ve *Son Posta*'da, 1936'da tefrika edilmişti... Nâzım Hikmet'in, hakkında açılan "Donanma Davası"ndan ötürü tutuklanması yüzünden yayımı yarıda kalan *Yaşamak Hakkı* da, *Haber-Akşam Posta* gazetesinde, 1-22 Ocak 1938 günleri arasında yayımlanabilmişti... – Üçü de birbirinden farklı olmakla birlikte – yazınsal değerleri bakımından önemsenemeyecek bu romanlarının dışında, bu yazının da konusu olarak değerlendirilen *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* romanı ise, 1962 yılında yazılmış, Türkiye'de ilk kez 1967'de, Mehmet Ali Yalçın'ın Gün Yayınları arasında yayımlanmış ve 1968'de yargı kararıyla toplatılmıştı. Naci Çelik, Aziz Nesin'in tanıklığına dayanarak, romanın ilk Türkçe basımının Bulgaristan'da yapıldığını belirtiyor. Yayımlandıktan sonra çok beğenilen *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*'in, Sovyetler Birliği'nde *Romantika*, Fransa'da ise *Romantikler* adlarıyla çevrildiği biliniyor.